



UNIVERSIDADE
DE LISBOA
FACULDADE
DE BELAS-ARTES

Cantos de Maldoror

POÉTICA E PLÁSTICA



RICARDO MANUEL VALENTE DE CASTRO

Tese orientada pela Prof.^a Doutora Luisa Arruda

DOCTORAMENTO EM BELAS-ARTES
ESPECIALIDADE DE DESENHO

2012

AGRADECIMENTOS

Mas como a descortesia não habita na nossa casa, decidi agarrar na pena e agradecer-vos calorosamente o interesse que manifestais por um desconhecido.

Conde de Lautréamont, *Os Cantos de Maldoror*, canto VI, estrofe III

Professora Luísa Arruda
Professor Fernando Guerreiro
Manuel de Freitas

Para os meus pais e para a Andreea.

A todos os que gastaram a paciência enquanto eu a perdia.

RESUMO

Tendo como ponto de partida o livro *Os Cantos de Maldoror* e o seu estudo teórico e prático, tentou-se identificar e compreender o reportório plástico e poético que o *Conde de Lautréamont* deixou registado na história da arte, direcionando-o para o objectivo final de ilustrar a obra e de compreender melhor o papel desta obra no nosso próprio desenho.

ABSTRACT

Starting with the book *The Songs of Maldoror* and its theoretical and practical study, we aimed to identify and understand the plastic and poetic repertoire that the *Count of Lautréamont* left recorded in the history of art, directing it to the ultimate goal of illustrating the work and better understand the role of that book in our own drawing.

PALAVRAS-CHAVE

Os Cantos de Maldoror, Desenho, Ilustração, Conde de Lautréamont, Isidore Ducasse

La baleine a l'énormité, la pieuvre est petite; l'hippopotame a une cuirasse, la pieuvre est nue; la jararaca a un sifflement, la pieuvre est muette; le rhinocéros a une corne, la pieuvre n'a pas de corne; le scorpion a un dard, la pieuvre n'a pas de dard; le buthus a des pinces, la pieuvre n'a pas de pinces; l'alouate a une queue prenante, la pieuvre n'a pas de queue; le requin a des nageoires tranchantes, la pieuvre n'a pas de nageoires; le vespertilio vampire a des ailes onglées, la pieuvre n'a pas d'ailes; le hérisson a des épines, la pieuvre n'a pas d'épines; l'espadon a un glaive, la pieuvre n'a pas de glaive; la torpille a une foudre, la pieuvre n'a pas d'effluve; le crapaud a un virus, la pieuvre n'a pas de virus; la vipère a un venin, la pieuvre n'a pas de venin; le lion a des griffes, la pieuvre n'a pas de griffes; le gypaète a un bec, la pieuvre n'a pas de bec; le crocodile a une gueule, la pieuvre n'a pas de dents.

Victor Hugo, «La pieuvre», *Les travailleurs de la mer*, 1868

ÍNDICE

- 0.1 INTRODUÇÃO. 11
- 0.2 METODOLOGIA. 16
- 0.3 ESTADO DA ARTE. 18

1. POÉTICA: AFINIDADES, EXPRESSÕES E DESENVOLVIMENTOS EM LAUTRÉAMONT.

- 1.1 POÉTICA DO GROTESCO: O VERBO E A IMAGEM. 21
- 1.2 POÉTICA DO NEGRO E DO CRIME. 37
- 1.3 POÉTICA DA PARÓDIA E DO RISO: A PERVERSÃO DO DISCURSO. 47
- 1.4 POÉTICA DA METAMORFOSE: IDENTIDADE, ANTIGÊNERO, ANIMALIDADE E HIBRIDISMO. 55

2. PLÁSTICA: A ESTÉTICA LAUTRÉAMONT E O DISPOSITIVO DE FIGURAÇÕES.

- 2.1 A ILUSTRAÇÃO LITERÁRIA ANTES E DEPOIS DE MALDOROR. 65
- 2.2 VERSÕES ILUSTRADAS DOS CANTOS DE MALDOROR. 77
- 2.3 TÉCNICAS PLÁSTICAS EM LAUTRÉAMONT: CINEFILIA, COLLAGE E PLÁGIO, ASSEMBLAGE, ESCRITA AUTOMÁTICA. 85
- 2.4 UM ENORME BESTIÁRIO. 99

3. CONCLUSÃO: O MÉTODO LAUTRÉAMONT. 109

4. CORPO DE DESENHOS. 123

5. BIBLIOGRAFIA. 127

6. ANEXOS. 135

0.1 INTRODUÇÃO

a) Numa era onde nada é verdadeiro e tudo é permitido, sobretudo na cultura, os *Cantos de Maldoror* serviram-nos como a sua melhor expressão e como a sua melhor reflexão – estética e plástica. Às perguntas a que normalmente uma grande obra literária costuma responder – ou sobre as quais pondera – os *Cantos de Maldoror* fizeram-no de uma forma bastante singular, deixando um rasto permanente nesses dois campos que se tentou aqui percorrer, abrindo mais espaços do que cerrando-os. Muitas vezes, os *Cantos de Maldoror* foram considerados apenas e só como uma curiosidade literária ou uma extravagância, numa transgressão única de um génio individual. Uma das grandes dificuldades históricas foi precisamente o livro permitir-se a ser considerado pouco mais do que um rol de espasmos espasmos - literários, obscenos, revoltosos - de um jovem escritor. É a dúvida colocada por Albert Camus a esta *poesia da revolta*, entre o *parecer* e o *agir*¹. Achamos que a história do percurso dos *Cantos de Maldoror* prova precisamente que a cultura cria conscientemente os seus bloqueios, mas partimos da suposição nada científica de que será sempre mais fácil esconder a obscenidade do que tentar percebê-la. O existencialismo de Camus nunca conseguiria perceber que, insurgindo-se contra a criação divina, a outra criação – a humana – seria ilimitada. A poesia extrema de Lautréamont é sobretudo um canto individual de revolta, a base legítima de uma forma estética extrema, e na sua juventude ela faz todo o sentido e atinge a sua plenitude. Acreditamos no romantismo desta ideia, que fez célebres e verdadeiros tantos outros espíritos criativos². Camus continuaria com vários estudos sobre esta questão³, mas quase sempre como uma *constatação* em vez de uma *inversão de valores*.

1 - Camus considerou a posição de Lautréamont como uma «vontade de nada ser, divinizando a blasfémia, resumindo-se a um niilismo conformista». Albert Camus, *O Homem Revoltado*, Lisboa: Livros do Brasil, 2003, 102.

2 - Cravan/Rigaut/Vaché, *3 Histórias* 3, Lisboa: Antígona, 1980.

3 - Ver, por exemplo, Albert Camus, *O Mito de Sísifo*, Lisboa: Livros do Brasil, 2005.

b) Nunca bebemos tanto de factos já assimilados, queremos modelos novos. Estudar os *Cantos de Maldoror* é evocar uma nuvem de imagens infinita e inusitada, muitas vezes absurda, de facto, mas essa inversão real de valores pode estar em frases de ordem transformadas em cartazes do Maio de 68, numa descrição de um cenário possível para uma peça de Alfred Jarry ou num qualquer cenário da Primavera Árabe. Voltamos a não

a acreditar em Albert Camus quando diz que a revolta de Lautréamont é apenas mais uma tentativa de criar a ordem depois de promover o caos⁴. Lautréamont distancia-se de todos os modelos, é um caso ligeiramente intocável. A nossa história não conseguiu criar a redenção de Lautréamont, como as cartas de Abissínia fizeram a de Rimbaud. Mesmo com o problema criado pelas *Poesias*, Lautréamont é poesia pura, é rei único do seu próprio reino, é o oráculo desconhecido que muitas vezes não conseguimos encontrar. O surrealismo foi talvez o grande culpado de, ao mesmo tempo, mostrar e sistematizar a revolta de Lautréamont: tornou-o parte integrante dos seus grandes erros, tornando-o anémico. Lautréamont tinha fornecido aos surrealistas as imagens que o movimento usaria recorrentemente como porta-estandarte, criando a mencionada ordem.

c) Todo o texto de Isidore Ducasse foge a uma ordenação tranquila, é inquieto por natureza, com vários desejos de suicídio e actos gratuitos que mantêm vivo o último desejo possível: a liberdade individual. Exalta a liberdade, à semelhança de Sade, ao ponto de a transformar em obscenidade pura. Poderemos discutir de facto até que ponto esse acto individual fundou ou não uma liberdade real e/ou se foi a sua concretização. É essa a nossa defesa aqui. De facto, os *Cantos de Maldoror* são uma grande obscenidade: cantar o mal e humilhar o leitor – como referiu Ducasse numa carta ao seu editor Verboeckhoven. Os *Cantos de Maldoror* encarnaram a evolução histórica da literatura e da arte ao apresentarem esse mal como solução, retiradas há muito que estavam as posições milenares da cultura apoiada na religião. Maldoror é o descendente (im)puro do pacto de Fausto com Mefistófeles, os novos heróis saídos do Diabo.

d) O nosso propósito foi descobrir até que ponto esta desordem se converteu realmente numa forma estética, abraçada pela hiperbole Ducasse e pelas suas técnicas de transgressão, de exagero, de intoxicação e de *agressão*⁵. Perceber até que ponto a sua luta ficcional com Deus e com o homem se manteve constantemente subvalorizada, até se transformar em objecto estético e, no nosso caso, em desenho. Como o próprio Ducasse o sabia, por antevisão na primeira estrofe do primeiro canto, a tarefa

4 - Albert Camus, *O Homem Revoltado*, Lisboa: Livros do Brasil, 2003, 104.

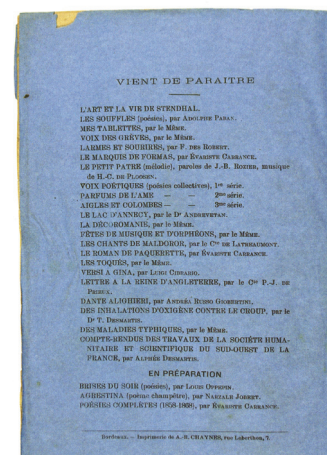
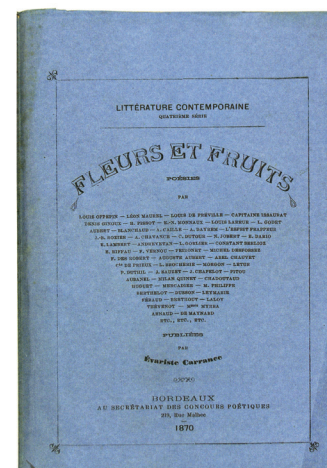


Fig. 1 - Primeiro anúncio dos *Cantos de Maldoror*, com a referência ao Conde de «Lautréamont» em 1870.

5 - «De sorte que l'oeuvre de Lautréamont nous apparaît comme une véritable phénoménologie de l'agression. Elle est agression pure.» Gaston Bachelard, *Lautréamont*, [1939] Paris: Librairie José Corti, 1995, 9.

nunca seria fácil: «Não é aconselhável que todos leiam as páginas que se seguem; apenas alguns poderão saborear sem perigo este fruto amargo. Por isso, alma tímida, antes de penetrares mais longe em semelhantes charnecas inexploradas, conduz os teus passos para trás e não para a frente, como os olhos de um filho que respeitosa e desvia da augusta contemplação da face materna.» Ou ainda, como esta forma niilista de *agressão* – poética e plástica – de Ducasse pôde chegar tão longe? Por ser mais expansiva e mais imprevisível, mais grotesca e mais *viscosa*? O niilismo provocou a diferença entre a revolta e a ideia de revolta, mas a projecção de certas palavras consegue atingir a *concretização da revolta*? Veremos casos práticos em que a forma poética se converteu de facto na prática uma forma estética agressiva.

6 - Fausto é o protagonista de uma popular lenda alemã de um pacto com o demónio, baseada no médico, mágico e alquimista alemão Dr. Johannes Georg Faust.

e) Também o mal, esse mal romântico vindo da fábula de Fausto⁶, se tornou moderno e banalizado, assim como as suas imagens. No reduto actual das palavras e das imagens hoje tudo cabe, sem que chegue a ser sequer a expressão de alguma liberdade. Esta análise e ilustração do texto de Ducasse tentaram evitar aquilo que a tradição cultural sistematicamente faz: esquecer-se do que foge às suas próprias convenções. Assumimos esse niilismo como meio estético e tentamos encontrar a necessidade da sua prática, em apologia de uma liberdade quase perdida, tentando ainda descobrir que meios Ducasse usou. De uma forma muito sintética, pensou-se o livro como um enorme poema em forma de vírus, sem nos querermos demitir de aceitar esse vírus na sua forma lúdica. Para além disso, ler Lautréamont é sempre correr o risco de adiantar apenas mais uma interpretação, o que também é o resultado da importância crescente da obra. De qualquer forma, concordamos com Roger Caillois⁷: os *Cantos* contêm dentro de si o seu próprio comentário. Tudo o que posamos dizer sobre Maldoror/Ducasse/Lautréamont está desde logo *dentro dos Cantos*. É um texto *intacto*, que apenas a leitura e análise teórica não permitiam desmontar. Existe demasiada riqueza dentro do *método de Lautréamont* para não fazer, pelo menos, uma exaustiva tentativa de explorar o seu espaço poético e o seu espaço visual. As suas técnicas estão todas expostas, e o que ela nos propõe é precisamente a quase impossibilidade de as recriar. Esse *método* é uma disseminação da busca sem preo-

7 - «Voici, une oeuvre qui contient son propre commentaire» Roger Caillois, prefácio a Conde de Lautréamont, *op. cit.*, 1947.

cupação pela causa, discorre apenas. «É, falando em termos gerais, uma coisa bem singular, a tendência atractiva que nos leva a procurar (para de seguida as exprimirmos) as semelhanças e as diferenças que contêm, nas suas propriedades naturais, os objectos mais opostos entre si, e por vezes os menos aptos, na aparência, a prestarem-se a este tipo de combinações simpaticamente curiosas, e que, palavra de honra, concedem graciosamente ao estilo do escritor, que se contenta com esta satisfação pessoal, o impossível e inesquecível aspecto de um mocho grave por toda a eternidade.»⁸

8 - Conde de Lautréamont, *Os Cantos de Maldoror - Poesias I e II*, Lisboa: Antígona, 2009, canto v, estrofe VI.

f) O estudo teórico não quis seguir e repetir aquilo que já foi feito na história da teoria literária. Compulsivamente, fomos descobrindo e concluindo que os *Cantos de Maldoror* deveriam ser reescritos e redesenhados, com as palavras de cada um que se dedique a essa tarefa. Porquê? Porque é próprio de uma forma *viscosa* a dificuldade em conter-se na sua forma original. Lemos isso no início do quinto canto, da mesma forma como a sua estrutura renega os axiomas: «E então, não acabámos por conseguir implantar no dorso de um rato vivo a cauda retirada do corpo de um outro rato? Tenta, pois, de forma semelhante, transferir para a tua imaginação as diversas modificações da minha razão cadavérica. Mas sê prudente. No momento em que escrevo, novos calafrios percorrem a atmosfera intelectual; trata-se apenas de ter a coragem de os olhar de frente.»



Fig. 2 - *Calocera viscosa*.

g) Pensamos que a forma mais eficaz de fazer este estudo bipolar sobre Lautréamont seria torná-lo o mais pessoal possível, na medida em que a obra de Ducasse foi já dissecada exaustivamente. Conhecer Lautréamont carece de um fim possível, e a estranheza que lhe é natural é-nos estranha. Pensamos em manter em certa medida esse nível de aberração na linguagem, mantendo-a aforística, porque é aquela que nos é mais familiar. Na ilustração, nada mais fácil seria que decodificar linearmente esse texto estranho. Acharmos que só multiplicando essa aberração poderíamos conseguir o mesmo efeito, já que a sua desordem contamina de uma forma ou de outra todos aqueles que o querem estudar. A personagem Maldoror é a materialização da ascensão do artista individual e do poeta sensível e apaixonado.

A obra de Lautréamont foi escrita para aqueles que a possam perceber, sendo que há um grande sentido de revelação patente: descobrir o que está por conhecer, iluminar o que estava escondido e manter o diamante a brilhar, como entre colecionadores dos gabinetes de curiosidades. A ilustração apenas seguiu uma divisão prévia do texto em cenas, para, mesmo assim, obter o conforto suficiente para fugir desse referente.

h) Por razões que nos ultrapassam, percebemos que a vertente plástica acabou por se revelar a mais personalizada e, sem falsas modéstias, concluimos que os *Cantos* nunca foram abordados com a pessoalidade necessária nesse plano. Os *Cantos de Maldoror* não podem ser recriados nem copiados, e, a partir daí, não nos quisemos deter demasiado tempo na discussão entre ilustração e desenho, sabendo o que os distingue. Preferimos assumir os dois como um só, sabendo que ambos tiveram percursos de encontros e desencontros na sua importância e definição. Encontramos facilmente o imediatismo do desenho naquilo de que precisamos para ilustrar os *Cantos de Maldoror*, respeitando a sua cota histórica. Gostamos também do compromisso da ilustração moderna com a literatura, o seu poder narrativo e figurativo, mas a forma como historicamente se separou da religião e da literatura⁹ diz-nos mais de como o *ilustrador* se situou mais perto da vida moderna. O texto dos *Cantos* representa na perfeição o paradoxo contemporâneo da imagem em excesso que perde a poética, e tornou-se o seu retrato por antecipação: o grotesco e a violência, o humor e o riso, o niilismo e o absurdo são hoje especializações de uma sociedade pouco casual e determinista. Não conseguimos ver o desenho/ilustração como incapaz de resolver este paradoxo e fazer parte dessa banalidade de base. Preferiu-se a singularidade de estudar casos particulares, em vez de dissecarmos a história dos movimentos e de nos submetermos ao historicismo que, neste caso, se achou ser pouco necessário. O caso Lautréamont é o paradigma mais forte de que a história das ideias e da cultura não é linear, causal e lógica. Por isso, cada cena escolhida é mutante, assim como o desenho que a representa.

9 - «Prior to the 19th century painting was illustration. In Europe it served the church.» Andrzej Klimowski, *On Illustration*, Londres: Oberon Books, 2011, 8.

i) O fenómeno invertido do bem e do mal, a transmutação, a catarse, o sonho e a fantasia, o bestiário, o grotesco, as aberrações, as mutações e os prodígios, a originalidade e o plágio, o maravilhoso e o sublime invertido, a inversão do género literário, os *belo como*: tudo isto nos parece demasiadamente moderno, como a necessidade quase perversa de lhe dar um sentido, de perceber onde existe Lautréamont hoje. Vemos nele sobretudo um desenhador de formas novas e um escultor de ambientes fantásticos. Verticais – a guilhotina, a chuva de sapos ou a queda de Deus –, radiais e centrífugas – o voo dos estorninhos, a morte de Mervyn –, de turbilhão, na essência. Seria possível demonstrar que quase todas as tendências da arte moderna tinham genes da obra de Ducasse, mas não quisemos ir de novo pelo lugar-comum de explicar o porquê de Ducasse ser um visionário.

j) Deixamos também suspensa a fricção entre desenho e ilustração, desnecessária para este caso. Se muitas vezes o nosso desenho não teve referencial, por desejo de seguir alguns dos recursos técnicos específicos de Ducasse, condição para a ilustração, nos outros casos, não deixou de ser desenho. Será provável que, a publicar os desenhos como parte integrante de um livro ilustrado, eles serão ilustração, porque o referente está lá. Mas o juízo de valor que fazemos sobre eles é que eles representam um estudo em diálogo, muito para além de uma divisão de categorias.

0.2 METODOLOGIA

a) Para referência de estudo e consulta, foram utilizadas quase todas as edições disponíveis dos *Cantos de Maldoror*. Com destaque para as *Oeuvres Complètes* da «Bibliothèque de la Pléiade», de 2009, e da Librairie José Corti, de 1953, estabelecida a partir da edição original de 1869–1874, com os prefácios todos até à altura, as edições da Fenda, de 1988, com tradução de Pedro Tamen, e da Antígona, de 2009, com tradução de Manuel de Freitas. A edição da Pléiade contém quase todos os textos de relevo escritos sobre Lautréamont desde a publicação do primeiro canto; a edição da José Corti faz a história dos seus prefaciadores. Enquanto referência para dados biográficos, *Lautréamont*,

de Jean-Jacques Lefrère, foi uma peça de consulta infundável e de inspiração. Para além disso, a inesgotável fonte foram todos os textos dos *Cahiers Lautréamont*, que publicam frequentemente estudos exclusivos e exaustivos sobre o fenómeno Lautréamont. Foi usada como referência base o português, sendo que a leitura do francês não pudesse ser precisa. A tradução de Manuel de Freitas para a editora Antígona, em 2009, foi a mais usada, sem nunca descurar no estudo geral a também preciosa tradução de Pedro Tamen para a Moraes Editora, em 1969.

b) O estilo de escrita aforístico foi assumidamente pessoal, relativizando as formas canónicas e preferindo divisões no texto mais curtas, transportando isso também para o desenho. Da mesma forma, no grafismo desenvolvemos uma caixa única para o texto e uma outra caixa lateral para as notas e as imagens, sendo que por vezes as imagens saem dessa caixa, quando o justificam. Desta forma, julgamos perder-se menos tempo na consulta das notas e na legibilidade do corpo de texto, e dar a importância devida às imagens.

c) Na estruturação do índice e, consequentemente, no corpo de texto, optou-se por uma solução mais generalista, no sentido de estudar os fenómenos mais relevantes na estética dos *Cantos*. Não pretendemos estreitar demasiado num ou outro aspecto, já que o trabalho que foi feito explica também muito da nossa estética pessoal. Algumas inquietações foram resolvidas graças a esse trabalho. Por vezes, o estudo desviou-se para a história da cultura, outra vezes no sentido da literatura, mas o desenho como resultado foi sempre o sentido principal. Desde o início desse estudo, criámos como seu repositório uma plataforma *online* em forma de registo diário, o sítio www.diariodeu-mladrao.com. Todos os textos e imagens foram disponibilizados para acesso livre, em baixa resolução.

d) Para o Corpo de Desenhos, criou-se no texto uma divisão meramente referencial de cenas para trabalhar os desenhos, indicadas pela inicial C e o número correspondente. Funcionou como um guião bastante livre, sem regra única nessa divisão, onde por vezes de uma estrofe inteira apenas se usaram duas palavras a

ilustrar. A desordem do texto e da sua estrutura contaminou-os, tendo essa divisão sido apenas uma pequena tentativa de centrar pontos de referência nos motivos a trabalhar. Mas algumas vezes abandonámos por completo qualquer tipo de âncora, como se perceberá.

0.3 ESTADO DA ARTE

a) No equilíbrio perfeito entre o Marquês de Sade e o surrealismo, o romantismo e o barroco de Lautréamont conceberam uma bateria de imagens quase infindáveis, mas que estão hoje perfeitamente localizadas, catalogadas e compreendidas. Exemplo incontornável disso é o artigo exaustivo de Liliane Durand-Dessert, «Lautréamont et les arts visuels», publicado nos *Cahiers Lautréamont*, em Outubro de 1998, que decompõe minuciosamente toda a história da ilustração ducassiana e prova como o desenho teve um papel essencial na aventura e história do livro. De todos os exemplos apresentados, entre pinturas, colagens, fotografias, águas-fortes, pontas-secas, litografias, aguarelas e técnicas mistas, destacamos as gravuras de Magritte para as Éditions La Boétie, em 1948, que escolhemos estudar enquanto exemplo maior de diálogo plástico com o texto de Ducasse. De entre outros exemplos, reconhecemos também a importância singular da obra de Max Ernst nesse diálogo com os *Cantos*, que tornou visível, mais que qualquer um dentro do movimento surrealista, aquilo que antes era apenas a retórica sobre as técnicas de Lautréamont. A história do desenho associada aos *Cantos* começa no primeiro retrato imaginário de Félix Vallotton, em 1896, e passa por inúmeras intervenções, na realidade, quase sempre isoladas, até à publicação em 1976 da única fotografia conhecida de Ducasse. A aura sobre os *Cantos de Maldoror* tornou-o quase não ilustrável, dando-lhe uma certa resistência à ilustração. Percebemos a sua extravagância visual e verbal, e conseguimos perceber que essa extravagância se tornou um obstáculo ao aparecimento de mais versões ilustradas, convertendo também o texto num refém de si próprio. Liliane Durand-Dessert mostra-nos tudo: a homenagem de Baselitz aos *Cantos de Maldoror* com o seu *Pandamonium*, Man Ray com a sua máquina de costura encoberta, todas as aproximações surrealistas ao texto. Percebemos sobretudo actos isolados e vemos

dentro dos *Cantos* um farol escondido iniciador da Modernidade.

b) No plano teórico, *Lautréamont*, de Gaston Bachelard, de 1939, é o incontornável estudo da estética ducassiana, na vertente fenomenológica, que identificou com precisão as suas linhas orientadoras. Identificou as forças animais na poesia ducassiana, o grito e o músculo, e a sua violência como um traço único de individualidade. Percebemos com ele as relações históricas entre as figuras que fundaram os movimentos da arte moderna – Jarry, Apollinaire, por exemplo – e a obra de Ducasse. É convenção considerar Baudelaire um indiscutível fundador, mas a história acumulada dos *Cantos* permite-lhe hoje reclamar esse mérito: é dentro do texto – terá sido quase sempre a poesia o elemento mais radical nessa fundação – que vemos tudo o que a Modernidade reclama para o seu portefólio, ponto sem retorno de uma estética explosiva. Para além disso, os *Cahiers Lautréamont*, onde Lautréamont é ainda hoje estudado até à exaustão, com uma precisão assombrosa e interesse indiscutível.

1. POÉTICA: AFINIDADES, EXPRESSÕES E DESENVOLVIMENTOS EM LAUTRÉAMONT

1.1 POÉTICA DO GROTESCO: O VERBO E A IMAGEM

Os meus raciocínios chocarão algumas vezes contra as cascavéis da loucura e a aparência séria do que é, afinal, grotesco (embora, segundo certos filósofos, seja bastante difícil distinguir o bobo do melancólico, constituindo a própria vida um drama cómico ou uma comédia dramática).

Conde de Lautréamont, *Os Cantos de Maldoror*, canto IV, estrofe II

O verbo, e já não mais o estilo, sofre com Lautréamont uma crise fundamental – marca um recomeço.

André Breton, prefácio a Conde de Lautréamont, *Les Chants de Maldoror*, Édition G. L. M., 1938

10 - Ou «quando o mundo moral abre as suas vastas perspectivas(...) o gosto pelo infinito». Charles Baudelaire, *Os Paraísos Artificiais*, Lisboa: Guimarães Editores, 1997, 17.

a) Tudo em Ducasse adquire uma forma grotesca, como um desejo de infinito¹⁰ tal que lhe dá essa dimensão incomensurável, rumo a uma forma distorcida, como uma serpentina ou uma ferida exposta. A linguagem é primitivizada, o estilo é desmembrado, a comunicação está pronta a autodestruir-se, a imagem sai *ferida*.

b) O verbo é desviado a tal ponto que o leitor que inicia a leitura do livro não é o mesmo que o acaba. Os *Cantos de Maldoror* começam precisamente com um aviso introdutório ao pesadelo Maldoror: «Queira o céu que o leitor, encorajado e tornando-se momentaneamente tão cruel como o que está a ler, saiba descobrir, sem se desorientar, um caminho abrupto e selvagem por entre os pântanos desolados destas páginas sombrias e repletas de veneno.» No expoente do romance negro, os *Cantos* são o objecto literário onde o verbo toma a forma visceral e provoca uma osmose entre os elementos *grotescos* e a vida concreta. Ducasse

escreve sem «gemidos poéticos»¹¹ e cria o seu reino povoado de sentidos transformados. O impulso pelo novo dado por Baudelaire é seguido à risca por Lautréamont: «Se existo, não sou um outro. Não admito em mim essa equívoca pluralidade. Quero residir sozinho no meu íntimo raciocínio. A autonomia... ou então que me transformem em hipopótamo.»¹² E por Rimbaud: «Experimentei novas flores, novos astros, novas carnes, novas linguagens.»¹³ Do verbo à imagem há uma proliferação que parece descontrolada. Bachelard indaga-se se «tal grito pode determinar uma sintaxe»¹⁴ e constata que esse grito é o oposto da linguagem. O verbo é *grotesco* em Lautréamont também porque exige uma nova forma de ler – a sua violência afasta-o da sua forma tradicional. O verbo é vampírico, é demasiado importante para ser desperdiçado e manipula o leitor. Se o queremos continuar a ler, temos de ir bastante longe – quase ao ponto de pactuar e aceitar o crime desse verbo. Várias vezes Ducasse começa os seus cantos explicando e discutindo a sua escrita. Nessa sua retórica implacável, sob imensas formas, como iremos ver, irá desenrolar-se o seu *grotesco*. E por inúmeras vezes – a metamorfose será mesmo a maior constante nos *Cantos* – o verbo contorna a imagem neste imenso laboratório de alquimista, e Lautréamont excede todas as possibilidades como um clarão de luz negra¹⁵. Breton nota nesse prefácio de 1938 um princípio de mutação constante entre as ideias e os objectos. O verbo e a imagem são distorcidos para criar um labirinto, dissolvendo ambos tudo o que os rodeia, e ambos são explorados até ao seu limite máximo – o *grotesco* é estendido até provocar uma beleza única. León Bloy chamou-lhe lava líquida.¹⁶

c) A expressão grotesca nos *Cantos de Maldoror* reside quer no verbo quer na imagem, e Lautréamont foi «reinventado»¹⁷ várias vezes, mas foram sobretudo os surrealistas que expandiram a parte visual, vendo-o como o maior sonhador de todos os poetas. Diríamos ainda que todos esses seus sonhos são antes pesadelos – que os surrealistas foram responsáveis por recriar visualmente quase em exclusividade: «Algumas horas depois, os cães, fatigados de correr para lá e para cá, quase mortos, com a língua de fora, precipitam-se uns sobre os outros, sem saberem o que fazem, e dilaceram-se em mil pedaços com uma

11 - Carta ao banqueiro Darasse, Março de 1870, in Lautréamont, *Oeuvres complètes*, Paris: Gallimard, 2009, 309.

12 - Conde de Lautréamont, *op. cit.*, canto V, estrofe III.

13 - Do poema «Adieu», Arthur Rimbaud, *Iluminações/Uma Cerveja no Inferno*, Lisboa: Assírio & Alvim, 1995, 172.

14 - Gaston Bachelard, *Lautréamont*, Paris: Librairie José Corti, 1939/1995, 112/114.

15 - André Breton, prefácio a Lautréamont, *Oeuvres Complètes*, Paris: Éditions G. L. M., 1938.

16 - «Le Cabanon de Prométhée», *La plume*, n.º 33, Setembro de 1890.

17 - Maurice Saillet, *Les inventeurs de Maldoror*, Bazas: Le temps qu'il fait, 1992.

rapidez inacreditável. Não agem assim por crueldade. Um dia, com olhos vítreos, a minha mãe disse-me: “Quando estiveres na cama e escutares os uivos dos cães que andam pelo campo, esconde-te debaixo dos lençóis e não escarneças do que fazem: têm sede insaciável de infinito, como tu, como eu, como o resto dos homens, de rosto pálido e comprido. Deixo-te mesmo ir até à janela para contemplanes esse espectáculo tão sublime.” Desde então, respeito o desejo da falecida. Sinto, tal como os cães, a necessidade de infinito... E não posso, não posso satisfazer essa necessidade! Sou filho de um homem e de uma mulher, segundo me disseram. Isso espanta-me... julgava ser algo mais! De resto, que me importa de onde venho? Por mim, se isso tivesse dependido da minha vontade, preferiria ser o filho da fêmea do tubarão, cuja fome é amiga das tempestades, e do tigre, reconhecidamente cruel: não seria tão perverso.»¹⁸

18 - Conde de Lautréamont, *op. cit.*, canto I, estrofe VIII.

19 - Oito no total, ao longo do texto dos *Cantos de Maldoror*: «Deves ser poderoso; pois tens um rosto mais do que humano, triste como o universo, belo como o suicídio.» Conde de Lautréamont, *op. cit.*, canto I, estrofe XII. «Não vejo lágrimas no teu rosto, belo como a flor do cacto», Conde de Lautréamont, *op. cit.*, canto III, estrofe I. «Embora ele não possuísse um rosto humano, parecia-me belo como», Conde de Lautréamont, *op. cit.*, canto V, estrofe II. «O grão-duque da Virgínia, belo como um relato acerca da curva descrita por um cão ao correr atrás do dono, introduziu-se nas fissuras de um convento em ruínas.», Conde de Lautréamont, *op. cit.*, canto V, estrofe II. «O abutre dos cordeiros, belo como a lei da suspensão de desenvolvimento do peito nos adultos cuja propensão para o crescimento não está em conformidade com a quantidade de moléculas que o seu organismo assimila, perdeu-se nas altas camadas da atmosfera.» Conde de

d) A beleza única em Ducasse começa com a destruição do verbo e da sintaxe e corresponde a imagens destrutivas. É uma linguagem nova, a partir da destruição provocada pelos seus *belo como*¹⁹: utensílios de escrita automática puros, que permitiram tornar rapidamente visíveis elementos díspares unidos por uma comparação simples – e logo mais mais facilmente grotescas na forma. Destroem o seu precedente e criam um novo vínculo. Unem o verbo e a imagem num movimento violento. Este elo, fundamental no «novo» verbo e na «nova» imagem, cria um estado de expectativa e oferece um resultado original. «La vieillerie poétique avait une bonne part dans mon alchimie du verbe»²⁰, dizia Rimbaud depois de inventar a cor das vogais. A comparação simples é um dos elementos mais sólidos da linguagem estabelecida. Lautréamont usa-a para inverter a sua lógica: não há resultados previstos nessa expectativa, só resultados fortuitos e a nossa experiência dessa linguagem condicionada ao aleatório. É na sétima estrofe do quarto canto que suspeitamos ser gozados. Verbo e imagem são entrecortados irracionalmente enquanto lemos algumas partes: «Encurtemos um pouco mais o nosso pensamento, sejamos sérios e contentemo-nos com três pequenos elefantes.» O estilo é imperfeito, incómodo: «Não é impossível ser-se testemunha de um desvio anormal no funcionamento latente ou visível das leis da natureza. Efectivamente,

se cada um se der ao trabalho engenhoso de interrogar as diversas fases da sua existência (sem esquecer uma única, pois pode muito bem ser essa a que está destinada a fornecer-lhe a prova do que afirmo), ele não recordará sem um certo espanto, que seria cómico noutras circunstâncias, que, determinado dia, para falar em primeiro lugar de coisas objectivas, foi testemunha de algum fenómeno que parecia ultrapassar ou ultrapassava positivamente as noções conhecidas que nos são dadas pela observação e pela experiência, como, por exemplo, as chuvas de sapos, cujo mágico espectáculo não pôde de início ser compreendido pelos sábios.»

e) Os *Cantos* são uma enorme carta a decifrar. Desenvolvem um território interno, abrupto e tortuoso e uma topologia de variadas dimensões, tanto que se perde o norte com facilidade ao repassar as suas páginas. Os *Cantos* são um texto em ruptura, em proibição e em contrabando intenso. Desvia a língua mãe – por língua mãe, entenda-se, aquela que na literatura francesa e europeia derivou directamente do latim – para a sua língua metamorfoseada. A intensidade desta linguagem adquire então uma urgência visual e de significado: não há sedução maior do que colar dois elementos separados e criar uma dialéctica nova de forma e conteúdo. Ducasse não cita as fontes, escreve sem piedade, e deixa flutuar todos os seus fragmentos no seu texto *oceânico*. São o seu grande talismã estético: alucinação pura e simples, desvio e montagem, escrita assémica, colagem, plágio e montagem. A parte intocável da obra não é só a sua cobertura grotesca e empedernida da violência, mas também uma beleza intacta oriunda de métodos tão simples como juntar dois pedaços de publicidade antiga e fazê-los brilhar no som e na forma.

f) Na conjugação desta nova disposição do verbo e da imagem é o próprio mundo moral que se abre.²¹ Em 1858, Baudelaire expõe ao deleite todos os opostos deste mundo: recompensa e castigo, excesso e contemplação, embriaguez, alucinação e lucidez, anjo e besta num só. Ele sabia que já vinha do cristianismo esta estrutura um pouco mais verosímil que se estendia pela poesia e pelas artes. O lado grotesco da moral nunca tinha sido verdadeiramente escondido, mas era mostrado como um acessório

Lautréamont, *op. cit.*, canto V, estrofe II. «O escaravelho, belo como o tremor das mãos no alcoolismo, desaparecia no horizonte.», Conde de Lautréamont, *op. cit.*, canto V, estrofe II. «É belo como a retracibilidade das garras das aves de rapina; ou ainda, como a indecisão dos movimentos musculares nas feridas das partes moles da região cervical posterior; ou antes, como essa ratoeira perpétua, cuja eficácia é restabelecida por cada animal apanhado, que consegue sozinha apanhar indefinidamente roedores, e funcionar até escondida debaixo da palha; e, sobretudo, como o encontro fortuito numa mesa de dissecação entre uma máquina de costura e um guarda-chuva!», Conde de Lautréamont, *op. cit.*, canto V, estrofe III «Belo como o vício da conformação congénita dos órgãos sexuais do homem.», Conde de Lautréamont, *op. cit.*, canto V, estrofe IV.

20 - Arthur Rimbaud, *op. cit.*, 108.

21 - Charles Baudelaire, *Os Paraísos Artificiais*, Lisboa: Guimarães Editores, 1997.

22 - Victor Hugo, prefácio a *Cromwell*, [1827], Larousse: Paris, 1949.

23 - «Et le ciel regardait la carcasse superbe Comme une fleur s'épanouir. La puanteur était si forte, que sur l'herbe Vous crûtes vous évanouir.// Les mouches bourdonnaient sur ce ventre putride, D'où sortaient de noirs bataillons De larves, qui coulaient comme un épais liquide Le long de ces vivants haillons.», Charles Baudelaire, «Une charogne», *As Flores do Mal*, Lisboa: Assírio & Alvim, 1996.

24 - Personagem principal do livro *À Rebours*, de 1884.

25 - Conde de Lautréamont, *op. cit.*, canto I, estrofe IV.

do Bem. Mas, na idade moderna, é Victor Hugo quem, de uma forma sistematizada, faz entrar o grotesco como categoria estética. Mostrou que, por trás das luzes e do belo, também existem as trevas e o feio, o grotesco no reverso do sublime.²² É o grotesco que dá ao Mefistófeles os cornos, as asas de morcego e os pés de bode para conhecer Fausto; é o grotesco que vê as caras prostradas no inferno de Dante. E é o grotesco que se mostra tão importante como o sublime, essa forma estática de proporções simétricas: o grotesco é instável como a figura escatológica Gargântua, de Rabelais. Para Victor Hugo, a verdadeira poesia era a harmonia dos contrários. Lautréamont faria desta questão a sua luta literária com Deus. No final, o seu triunfo sobre Deus é claro, mas marca essa linha grotesca que não se oferece a compromissos, mas antes a opostos, entre o puro e o sujo, o escuro e o claro, o alto e o baixo, homem e réptil, o oceano e a terra ou a beleza da decomposição, como no poema «Une charogne»²³ de Baudelaire.

g) O grotesco é rapidamente adaptado pelos movimentos literários e artísticos. Huysmans cria Des Esseintes²⁴, o *dandy* decadentista, personagem maior do *fin de siècle*. O herói de Dostoiévski, Raskolnikov, espera a reconciliação dos seus crimes grotescos por uma estranha fé cristã tardia. A pena de morte entra também pela pena de Victor Hugo como tema. É a literatura de Hugo que diz que o crime, mesmo o mais horrendo, nunca suplantará as barbáries do suplício. A humanidade que Hugo devolve ao sujeito comum e à vida real está na mesma ordem de grandeza que o seu sublime grotesco tenta resolver, por comparação, a violência espelhada no mundo quotidiano. Nos *Cantos*, o grotesco da crueldade que paira sobre todo o livro parece usurpar aquilo que era sobretudo um instrumento religioso e político de poder: «Há os que escrevem em busca de aplausos humanos, por meio de nobres qualidades do coração que a imaginação inventa ou que talvez possuam. Quanto a mim, sirvo-me do meu génio para descrever as delícias da crueldade!»²⁵ O crime em Ducasse parece ser em algumas partes uma forma de libertação e mostra as maravilhas e as misérias da nova cidade. Talvez uma forma grotesca de encarar de uma forma poética o suicídio da sua mãe quando ele tinha dois anos – «triste como

o universo, belo como o suicídio» – ou o seu próprio suicídio, como forma de pôr em prática a sua vida literária – «É muito mau sonhar que caminhamos para o cadafalso. Tenho medo de que a minha resolução sucumba aos golpes da velhice. Que ele venha, esse dia fatal em que adormecerei! Ao despertar, a minha navalha, abrindo caminho através do pescoço, provará que nada era, de facto, mais real.»²⁶

26 - Conde de Lautréamont, *op. cit.*, canto I, estrofe X.



Fig. 3 - J. J. Grandville, «Famille de scarabées», litografia, 1829.

h) O grotesco de Ducasse é também mistério. *Histoires grotesques et sérieuses*, de Edgar Allan Poe, foi publicado em França em 1865, com a famosa tradução de Charles Baudelaire, e poria a literatura fantástica no mapa literário. Um dos seus contos, «The Gold Bug», escrito em criptografia em 1843, foi traduzido como «Le scarabée d'or», um insecto famoso na leitura dos *Cantos*, na segunda estrofe do canto quinto:

O escaravelho, belo como o tremor das mãos no alcoolismo, desaparecia no horizonte.

Todos os contos de Poe têm o ritmo vertiginoso – uma espiral de medo e actos suspenso – veja-se «The Black Cat», por exemplo, onde até a própria sanidade de Poe foi posta em causa, depois de ter usado a palavra «perverseness». Precisamente os mesmos

27 - Peter Nesselroth, «Beau comme tout; ou plutôt, comme n'importe quoi», Paul Aron *et alii* (org.), *La Littérature Maldoror*, Tusson: Éditions du Lerot, 2005.

ritmos que Ducasse imprimiu na maior parte das suas cenas. A descrição precisa da forma como os estorninhos se organizam no seu voo na mesma estrofe é um desses momentos:

Os bandos de estorninhos têm uma maneira de voar que lhes é própria, e que parece submetida a uma tática uniforme e regular, como seria a de um exército disciplinado que obedecesse com precisão à voz de um único chefe.

Quer pela cena bizarra quer pelos movimentos físicos, este é o momento perfeito onde o grotesco é desenhado. A cena revela todo o aspecto *centrífugo*²⁷ da obra. Se nos *seus* «belo como», através de uma comparação célere, o grotesco está no imediatismo das palavras saídas e na rapidez com que somos confrontados com factos novos, os estorninhos são aqui as diferentes formas saídas desses ritmos verbais e visuais.

i) O facto mais grotesco durante a leitura dos *Cantos* deverá ser mesmo a estranheza de não sabermos em vários momentos quem está a falar. Na duplicação ou multiplicação de identidades em que os *Cantos* é exímio – uma aproximação clara à literatura fantástica –, entre o trinómio Maldoror/Ducasse/Lautréamont, o autor desaparece várias vezes na bruma das suas cenas para incarnar insectos ou animais, para voltar a ser Maldoror. Ou o fantasma do segundo canto, essa voz misteriosa:

Há horas na vida em que o homem, com a cabeleira piolhosa, lança fixamente olhares selvagens às membranas verdes do espaço; porque lhe parece ouvir, diante dele, os irónicos apupos de um fantasma. Ele vacila e curva a cabeça: o que ouvira era a voz da consciência.

j) A assinatura também é dúbia e foi sujeita a várias especulações e versões: o nome Maldoror poderia ter surgido a Ducasse num poema de 1854 de Victor Hugo, mas o poema só foi publicado em 1880: «Ô sainte horreur du mal! Devoir funèbre! Ô haine!». «Mal d'horreur, horreur du mal, mal d'aurore,» Maldoror: poderia ser esta a sequência perfeita conjugada com estereótipos românticos. O nome parece ser gerado anagramaticamente no sexto canto: «Je l'ordonne, afin que je reste seul à côté du MALADE, jusqu'à l'apparition de l'AUORE et du chant du rossig-

nol.» Sendo grotesca a invenção do seu próprio duplo, assume-se como sendo mais natural que Ducasse terá lido grande parte dos românticos, nos quais estas associações são frequentes. Um deles foi Eugène Sue, que, em 1837, escreveu o livro *Latréaumont*. Ducasse apropria-se convenientemente deste título e acrescenta-lhe um «u», ainda que até hoje se aponte a possibilidade de Lautréaumont ter sido um erro de impressão, já que no primeiro anúncio do livro o autor é o *Comte de Latréaumont*.

k) Desta personagem Maldoror jamais se adivinham traços bem definidos: É uma personagem inconstante, turva, especulativa: um ser sem testa, com olhos que não lhe pertencem, com ares de fantasma, sem corpo próprio, um fantasma de si próprio. Todas as referências ao corpo de Maldoror são paradoxais: a certa altura, Maldoror é «belo como o vício da conformação congénita dos órgãos sexuais do homem»²⁸, e falta-lhe um olho, roído por um gato angorá. Ducasse erige um corpo monstruoso, à semelhança de Mary Shelley, com o seu *Frankenstein*²⁹. Mas nem sempre é um corpo antropomórfico que age: «É um homem ou uma pedra ou uma árvore que vai iniciar o quarto canto.» Tal como o corpo de Frankenstein, pensamos que Ducasse terá construído o corpo de Maldoror como construiu toda a estrutura do texto dos *Cantos*: ambíguo e sem fronteira definida. O encanto do verbo e da imagem ducassiana é essa automutilação persistente que lhe corta o corpo, seja ele qual for. Como os desenhos de Artaud, que recusam a forma final.³⁰ Se o grotesco é uma metamorfose do vegetal, do animal e do humano em forma visual ou verbal³¹, Lautréaumont insere-se na tradição literária e artística do *grotesco* e exprimiu-a sob todas as formas. Lautréaumont multiplicou pelo grotesco a sua individualidade, feita de matéria animal e animada. A postura radical dos *Cantos* é a de retirar o belo do feio, ou a beleza do mal, como já Baudelaire o tentara. «Cantou o mal», como ele próprio referiu na carta de 23 de Outubro de 1869 ao seu editor Verboeckhoven.

l) Na imagem, as constantes mutações e as transformações entre humano e animal, objecto e animal e humano e objecto tornam inusitado o plano real, convertendo-o em plano onírico e *grotesco*. Toda a realidade é distorcida: o sentido de espaço, a di-

28 - Conde de Lautréaumont, *op. cit.*, canto VI, estrofe IV.

29 - A primeira versão do livro de Shelley foi impressa em 1818.

30 - Numa nota de 1947, Artaud explica que os seus *50 dessins pour assassiner la magie* eram «um exercício contra as obrigações da forma espacial e da perspectiva». Citado por Évelyne Grossman no prefácio de Antonin Artaud, *50 dessins pour assassiner la magie*, Paris: Gallimard, 2004.

31 - Dominique Iehl, *Le grotesque*, Paris: Presses Universitaires de France, 1997.

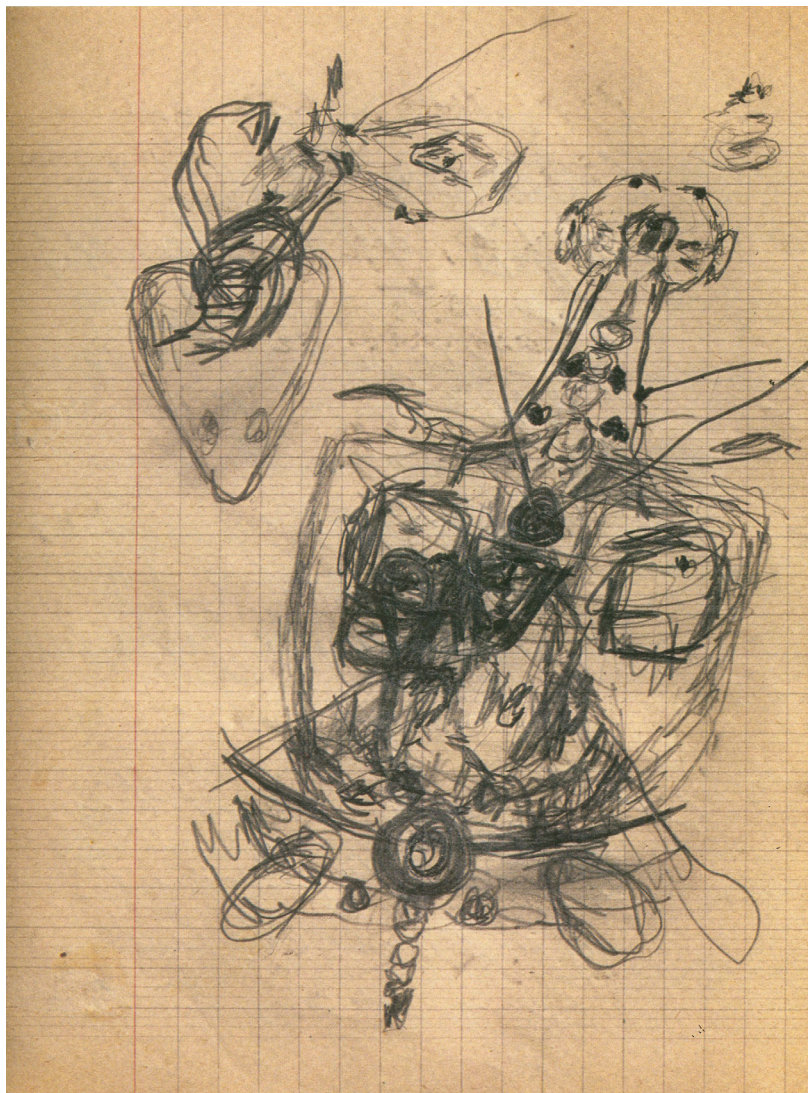


Fig. 4 - Antonin Artaud, *50 dessins pour assassiner la magie*, caderno 351, desenho, 1947.

32 - Victor Hugo, *Les travailleurs de la mer*, Paris: Gallimard, 1980.

mensão relativa e a escala das coisas. Os insectos adquirem proporções pouco comuns. Maldoror tem a língua como um triplo dardo de platina, tem lábios de safira e pupilas de jaspe. O polvo dos «olhos de seda», a criatura mais «suave» criada por Ducasse, também se destaca, como em Hugo³² e como Júlio Verne, mas este polvo não é um símbolo opressor da revolução industrial ou uma macabra figura. Claramente, o polvo de Victor Hugo serviu Ducasse, mas o polvo de Ducasse ajuda-o na contemplação do Oceano, terreno hostil ao ser humano. Hugo critica Deus por ter criado o cúmulo do susto e do horror, Ducasse inverte esse

horror contra Deus, juntando a alma do polvo à sua.

m) As fundações neoclássicas da história da arte e da estética deixaram pouco espaço para a noção do grotesco se impor como categoria. O grotesco é medido por aquilo que faz às fronteiras do que é conhecido e às suas expectativas. Historicamente, o grotesco percorreu sob quase todas as formas todos os campos artísticos: as cenas de Bosch, os retratos de Arcimboldo, a linguagem de Rabelais, as figuras de Jacques Callot, os caprichos de Goya, as personagens de Daumier, os olhos levitantes de Redon ou os fetos de Beardsley. Para além disso, em Ducasse, o grotesco manifesta-se sob outras ordens. É a imitação do caos, é a violência física, é a dessacralização e a libertinagem, e reproduz interminavelmente esse movimento entre o belo e o feio, entre a realidade e o imaginário. Para além de uma peça literária, a obra de Ducasse resultou num enorme *dispositivo de figurações grotescas*³³. O grotesco em Ducasse pode ser uma cabeça de Géricault ou a descrição da morte do regicida Damiens.

n) O grotesco é também a observação de Ducasse. O desapontamento de Maldoror na segunda estrofe do canto II perante a caridade humana: «Com o cotovelo apoiado nos joelhos e a cabeça entre as mãos, pergunta-se, estupefacto, se é realmente àquilo que chamam a caridade humana. Reconhece então que esta não passa de uma palavra vã, que já nem sequer aparece no dicionário da poesia, e confessa sinceramente o seu erro.» Neste caso, o grotesco é uma forma diferente, é uma deformação no carácter humano. Como reparou Julien Gracq³⁴, os *Cantos* foram possivelmente a expressão poética máxima de uma educação rígida de um aluno interno, de uma vida bizarra e estranha que daria forma a um monumento precoce, como nos casos de Rimbaud ou Alfred Jarry. E, em Ducasse, como nestes, muito do grotesco do seu verbo parece ter querido saltar precisamente diversos muros de várias escolas³⁵. Voltemos a Artaud e aos seus textos, por exemplo: «Eu, Antonin Artaud, só quero escrever quando já não tiver mais nada para pensar – como alguém que comesse o ventre, os ventos do seu ventre por dentro³⁶». É na segunda estrofe do canto IV – citada integralmente na *Antologia do Humor Negro*, de André Breton – que Ducasse imprime todo o seu



Fig. 5 - Gabriel Huquier, retrato de Robert-François Damiens, gravura, século XVIII.

33 - Como sugerido por Marcelin Pleyne em *Lautréamont par lui-même*, Paris: Seuil, 1967.

34 - Julien Gracq, «Lautréamont Toujours», prefácio a *Lautréamont*, *Oeuvres complètes*, Paris: La jeune Parque, 1947.

35 - O liceu de Rennes para Alfred Jarry, o de Charville para Arthur Rimbaud e o de Tarbes para Lautréamont.

36 - Carta a Peter Watson, 27 de Julho de 1946, Antonin Artaud, *Eu, Antonin Artaud*, Lisboa: Assírio & Alvim, 2007.

virtuosismo pelo grotesco: «É por isso que aquilo que a inclinação do nosso espírito para a farsa toma por um miserável gracejo não passa, a maior parte das vezes, no pensamento do autor, de uma verdade importante, proclamada majestosamente! Oh, aquele filósofo insensato que desatou a rir quando viu um burro a comer um figo! Não estou a inventar nada: os livros antigos relataram, com os mais abundantes detalhes, esse voluntário e vergonhoso despojamento da nobreza humana.»

37 - A anedota do filósofo insensato existe já no ensaio de Baudelaire, «Da Essência do Riso», e no Garçântua, de Rabelais. A colagem a Descartes é da sua lei da óptica em *La dioptrique*.

o) É também o *fragmento*, porque grande parte desta segunda estrofe do canto IV é composta por pedaços, transcrições literais e directas de textos de Baudelaire e de enunciações matemáticas de Descartes.³⁷ É o fragmento que se torna *estranho*. Ducasse descreve dois baobás que podem ser duas torres ou dois alfinetes: «Dois pilares, que não seria difícil e menos ainda impossível confundir com baobás, avistavam-se no vale, maiores do que dois alfinetes. Na verdade, eram duas torres enormes.» É também a *farsa* no texto, figura do teatro de paródia, que faz lembrar Rabelais: «É por isso que aquilo que a inclinação do nosso espírito para a farsa toma por um miserável gracejo não passa, a maior parte das vezes, no pensamento do autor, de uma verdade importante, proclamada majestosamente!» O grotesco desta farsa é o choque das aparências, que pode bem ser uma figura ridícula, como um bobo vestindo o seu chapéu de guizos, e é aí que Ducasse/Maldoror vai buscar a sua beleza e a sua nobreza. É uma literatura que não se importa com o vexame, porque se sente apoiada pelas formas que escolhe projectar, mesmo roçando a loucura. Só a poesia contém ocorrências que não acontecem frequentemente: «Acontecer-me-á frequentemente enunciar, com solenidade, as proposições mais burlescas.» Ducasse sabe que só a poesia consegue aguentar esse ridículo e essas formas grotescas com a importância devida, e é isso que faz: «Até aos nossos dias, a poesia seguiu um caminho errado (...). O riso, o mal, o orgulho, a loucura surgirão, alternadamente, entre a sensibilidade e o amor da justiça, e servirão de exemplo à estupefacção humana: todos aí se reconhecerão, não como deveriam ser, mas tal como são.» Ducasse usa esta estrofe para justificar o seu verbo e a sua imagem. Sabe que só apelando à farsa, e à própria caricatura dos seus textos, o grotesco se revela como sublime. Sabemos

que é grotesco porque quem lá está nos fará sempre trepidar pelo verbo³⁸ ou pela imagem.

p) Ducasse exprime pel'Os *Cantos* também indelevelmente as formas grotescas que a sua vida vai assumindo, e expele-as. Sabemos pouco da sua biografia e de marcas suas na vida parisiense, mas imaginamo-lo como um verdadeiro *dandy grotesco* do seu tempo, da mesma forma que Quincey explorou a cidade em derivas intermináveis. Durante todo o livro, Ducasse toma como regra a lei de que o grotesco sai do homem. Na sua visão quase autónoma do mundo, Ducasse não faz mais do que dar seguimento ao fio condutor histórico da expressão poética e plástica: o seu estilo grotesco. O grotesco de Ducasse não nos parece um capricho: é honesto e adquire a sua beleza plena pela sua inviolabilidade.

q) É tão honesto que foram poucos os que se aproximaram realmente desse seu universo. Um dos mais próximos seria talvez Aubrey Beardsley³⁹, artista efêmero e emblemático do período *fin de siècle*, que foi também considerado o «*dandy do grotesco*»⁴⁰ por excelência. O decadentismo na literatura, sobretudo na inglesa – a reacção ao período vitoriano –, troca o optimismo pelo pessimismo, o vivo pelo decadente, o normal pelo anormal. A ilustração de Beardsley interiorizou este movimento – que era também o movimento da emancipação feminina, a retórica do escândalo, a ironia do grotesco e das suas formas possíveis. A dança de Salomé, que Beardsley registou para ilustrar a peça de Oscar Wilde, em 1891, é ilustrada com uma linha fina, estilo adaptado para a reprodução industrial, e que apagava as diferenças no género vitoriano, marcadamente patriarcal no seu estilo. Salomé, a perversa bailarina, ilustrada também por Gustave Moreau e Klimt, é a personagem que desafia esse patriarcado ao dançar para a cabeça cortada de João Baptista, que a tinha tratado como uma meretriz. O grotesco de Beardsley era normalmente acompanhado por composições elegantes, que não disfarçavam a impossibilidade de resolver por vias estéticas mais convencionais as contradições desse período.

38 - «Il ne peut écrire une lettre usuelle simple sans qu'on y sente cette trépidation épileptique du Verbe.», «Lettre sur Lautréamont», Antonin Artaud, *Oeuvres complètes*, Paris: Gallimard, 2009, 436.

39 - 1872-1898.

40 - Chris Snodgrass, *Aubrey Beardsley, Dandy of the Grotesque*, Oxford: Oxford University Press, 1995.

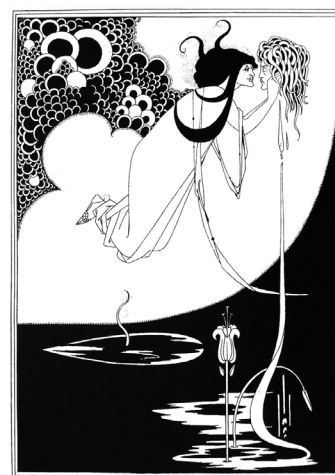


Fig. 6 - Aubrey Beardsley, *Salomé*, desenho, 1896.

r) O grotesco, desde a marginalidade da arte ornamental italiana, naquilo que começou logo por ser uma pequena demonstração de força contra as forças divinas, atravessa os tempos fugindo da anormalidade e inverte as posições entre aquilo que é maléfico e aquilo é divino. Como em Baudelaire, a mulher-anjo é transformada em mulher-pecado, o pecado em virtude, o movimento do homem quer para Deus quer para o Diabo é em processo poético e estético. Esta decadência grotesca não era mais do que a dança de Salomé, ostracizada nos textos evangélicos e agora posta ao lume sem pudor, cheia de erotismo e revelando uma sexualidade tão nova como dúbia.

s) O *dandy*, a primeira personagem dos tempos modernos, o primeiro grande desvio da identidade individual, era também ele imbuído de androginia e mentor de uma posição estética destacada, imoral e excêntrica. É ele que está em melhor posição para enfrentar as disparidades da vida moderna, mesmo que as assuma sem as tentar resolver. Entre o amor exasperado de Baudelaire, o «homem que quer ser dois»⁴¹, um irónico e misterioso Lautréamont em 1868, «Se existo, não sou um outro. Não admito em mim essa equívoca pluralidade»⁴² e o famoso «Eu é um outro», de Rimbaud, de 1871⁴³, há uma fuga da razão apoiada num voo carregado de grotesco, e o desregramento de todos os sentidos. O movimento criativo de Maldoror/Ducasse parece ser um sugar crescente e prolífero até ao fim dos *Cantos*, ao colocar literalmente a sua cabeça por três vezes na guilhotina, tentando salvar a sua lucidez. E esta máquina de metamorfoses parece nunca querer sustentar a sua lucidez. Quando lemos a descrição da execução e da tortura infligida a Robert-François Damiens, condenado em 1757 pela tentativa de assassinato de Luís XV, percebemos que o verdadeiro terror está nos homens – o grotesco é *afinal humano*. Transformado em espectáculo público, o fascínio por esse terror associado ao corpo e às suas transformações começou em grande parte nos retratos desses mesmos guilhotinados. O registo desses espectáculos convertia-se na primeira máquina de tirar retratos. Esse movimento em Ducasse reduz o motivo à sua significação mais transparente, a cabeça separada do corpo, num misto de caso policial e estética clássica.

41 - «Gosto inamovível da prostituição no coração do homem, de onde nasce o seu horror à solitude - Quer ser dois. O homem de génio quer ser um, por conseguinte solitário.», Charles Baudelaire, *O Meu Coração a Nu*, Lisboa: Guimarães Editores, 1988.

42 - Conde de Lautréamont, *Os Cantos de Maldoror - Poesias I e II*, Lisboa: Antígona, 2009.

43 - Carta a Georges Izambard, 13 de Maio de 1871, Arthur Rimbaud, *Cartas do Visionário e Mais Nove Poemas*, Lisboa: Fora de Texto, 1995, 20.

t) Para os românticos, a morte exercia algum fascínio – no sacrifício dos inocentes, no castigo, nos erros da justiça – que depois iria levar a ciência a querer estudar o mal, a estudá-lo e a medicá-lo. Os artistas ficam fascinados pelo crime. Victor Hugo descreve o último dia de um condenado pelos seus próprios olhos, que é também um enforcado em Goya, ou decapitado com um machado em Roma em Géricault. É dilacerado várias vezes com Maldoror, transformado em fantasma e electrocutado um século mais tarde em Nova Iorque com Warhol. Victor Hugo tinha sido um vivo defensor da abolição da pena capital e do ritual da guilhotina, instrumento que estava ligado intrinsecamente ao domínio do Terror em França, no ano (1829) em que é publicado o seu *Le dernier jour d'un condamné*. O mundo das luzes vira-se para o crime e para o castigo (Dostoievski), para a vida incerta (Rimbaud), para a saída à rua de revólver em punho (Breton) para disparar ao acaso: a literatura e a pintura exploram o tema do morto-vivo, de figuras estranhas, de mortos reincarnados, de espíritos falantes, de fantasmas e os delitos passionais, o crime e a tragédia comum das ruas e a monstruosidade. Tudo aquilo que foge de um paralelismo ao corpo indivisível. Os artistas já se sentem à vontade para desenhar cadáveres e cabeças decepadas (em 1820, Géricault desenhava cabeças decepadas, à medida que iam apodrecendo), o assassinato era considerado uma das belas-artes (Thomas de Quincey), e o assassinio de Marat consolidaria a produção de um imaginário próspero. Do corpo-máquina de Mary Shelley ao vampiro Maldoror, o corpo adquire o grotesco como roupagem estética. Os *Cantos de Maldoror* tornam-se também, pelo grotesco estético que adoptam, muito mais humanistas. Ao mapear toda a bestialidade humana, séries intermináveis de mutações, cenas grosseiras entre o homem, o seu corpo e o seu cadáver e as suas fatalidades, resumindo uma paródia dentro do homem que é Maldoror, define que o corpo pode deixar de ter limite, para além de ser controlado pela vontade expressa do seu dono. Perder o limite do corpo: é esse o traço mais forte em toda a verbalidade e imagética dos *Cantos*. As proposições mais burlescas servem o corpo e os seus ilimitados recursos. O imaginário de Ducasse é esse corpo dilacerado, lançado aos seus limites. A sua mesa de dissecação é o seu maior símbolo, extraído pela modernidade na dissecação da poesia e saído da arte nos

dias sombrios que ligavam o *fin de siècle* e a Primeira Guerra Mundial. Quando os *Cantos de Maldoror* são recuperados pelos surrealistas, o ponto em que este estudo começa a fazer sentido, Ducasse é visto como um irmão que partilha as mesmas amarguras do terror da realidade. A poesia que deveria *ser feita por todos*, não por um, seria levada em rigor por uma literatura e por uma plástica em dilaceração constante. De desvio em desvio – do verbo, da escala, da imagem e da identidade – até ao grotesco, tudo é dilacerado, decomposto e confundido, para cumprir a sua poética e a sua estética.



Fig. 7 - J. J. Grandville, «Un autre monde», desenho, 1844.

1.2 POÉTICA DO NEGRO E DO CRIME

Sinto, tal como os cães, a necessidade de infinito.

Conde de Lautréamont, *Os Cantos de Maldoror*, canto I, estrofe VIII

a) Em Lautréamont, o romantismo e o barroco foram convocados para render uma bateria de imagens e uma parada verbal do inconsciente. A linguagem negra de Ducasse opõe-se à impostura da língua e das imagens. Herdeiro da literatura negra de Radcliffe, Sue ou Baudelaire, ainda que cronologicamente inscrito no período romântico, o gênero dos *Cantos* é na verdade o antigênero a que Breton chamou um «plasma germinativo»⁴⁴. Como já vimos antes, a obscuridade é o resultado dessa torção: o verbo e a imagem transformados em blasfêmia. O primeiro lado negro dos *Cantos* é, antes de tudo, o confinamento do leitor ao seu próprio pesadelo social: a sua existência é

44 - André Breton, prefácio, Conde de Lautréamont, *Les chants de Maldoror*, Paris: Éditions G. L. M., 1938.

interrogada e perturbada. O leitor é a primeira personagem chamada em diálogo directo e à qual se apresenta um destino feio.

b) Conseguimos perceber de onde vem a sugestão de Breton sobre aquele que seria o acto surrealista mais puro: sair à rua de revólver em punho e disparar sobre a multidão. O crime foi uma paixão escondida na arte surrealista, elevada em 1868 por Ducasse à categoria estética e a uma consequente discussão entre o bem e o mal: «O que são afinal o bem e o mal? Serão ambos uma só coisa, perante a qual manifestamos com raiva a nossa impotência, e a paixão de atingir o infinito ainda que pelos meios mais insensatos? Ou serão, pelo contrário, duas coisas diferentes?»⁴⁵ O crime de Ducasse espelha Paris à beira da guerra franco-prussiana, da miséria e da fome. Sabe-se que em 1870 se vendiam ratos como alimento. «Deve deixar-se crescer as unhas durante quinze dias. Oh, como é doce arrancar brutalmente do leito uma criança na qual nada desponta ainda sobre o lábio superior, e, com os olhos muito abertos, fazer de conta que se passa suavemente a mão pela sua testa, puxando-lhe para trás os belos cabelos! Depois, subitamente, no momento em que ela menos o espera, enterrar as unhas compridas naquele peito macio, de maneira a que não morra; porque, se morresse, não poderíamos contemplar mais tarde a expressão das suas misérias».⁴⁶ Parece-nos demasiado negra esta perspectiva para não a tomarmos como uma representação de uma tentativa essencial para resolver um mundo problemático. O crime em Ducasse revela-nos essa face sombria expor na linguagem a violência-limite, ao ponto de quase se tornar real. Nunca a violência de algumas palavras ou cenas tinha sido elevada ao nível de uma quase *santidade*⁴⁷, capaz mesmo de a tornar culto de um reino qualquer.⁴⁸ Sentimos o sangue a ferver na cabeça de Ducasse com o seu anti-herói Maldoror, na qual o crime é até o seu desejo único.⁴⁹

c) O crime nos surrealistas também retratava a guerra, os suicídios de companheiros como Vaché ou René Crevel ou as mortes hediondas às mãos das irmãs Papin. Mais do que até então, tentou explicar-se como o crime se devia a necessidades poéticas, primeiro, e a transformações na vida real, segundo. Alguns acontecimentos, como a tomada de posição de Aragon a favor do crime – veja-se o seu poema «Red



Fig. 8 - Autor desconhecido, *As Irmãs Papin*, fotografia, c. 1900.

45 - Conde de Lautréamont, *op. cit.* canto I, estrofe VI.

46 - Conde de Lautréamont, *op. cit.* canto I, estrofe VI.

47 - «Ó tu, cujo nome não quero escrever nesta página que consagra a santidade do crime, eu sei que o teu perdão foi vasto como o universo. Eu, porém, existo ainda!» Conde de Lautréamont, *op. cit.*, canto I, estrofe VI.

48 - «Quer tu sejas um criminoso que não teve a prudência de lavar a mão direita com sabão, depois de cometido o crime, sendo facilmente reconhecível pelo exame dessa mão, ou um irmão que perdeu a irmã, ou algum monarca desamparado, fugindo dos seus reinos, o meu palácio verdadeiramente grandioso é digno de te receber.» Conde de Lautréamont, *op. cit.* canto I, estrofe XII.

49 - «E, quando cometo um crime, sei o que faço: gostaria até de poder fazer apenas isso!», Conde de Lautréamont, *op. cit.* canto II, estrofe XIII.

Front» de 1933 –, são representativos desse chamamento ao individualismo. As irmãs Papin representaram em 1933 como o crime poderia ser alvo de um estudo psicológico. Em Ducasse, o crime toma partido das várias possibilidades de o indivíduo se manifestar em revolta, para além de, claro, se inscrever na tradição do romance negro. Acima de tudo, é uma nova moralidade, ou a sua inversão despreocupada: o crime é um acto normal que violenta a ordem. Entre a violência e a representação da violência, os *Cantos de Maldoror* conseguiram fazer perdurar a dúvida da sua necessidade, enquanto acto e ideia. Mediram toda a poesia e arte que se seguiram por essa escala, ora provocando o verbo e a imagem com novas intensidades, ora dando ao acto real uma nova sensação de possibilidades. Do surrealismo ao situacionismo, da performance à poesia *beat*, Ducasse inaugura a violência visceral aplicada à estética: «Oh, se em vez de ser um inferno, o universo tivesse sido apenas um imenso ânus celeste, reparai no gesto que faço do lado do meu baixo-ventre: sim, eu teria enfiado a minha verga, através do seu esfíncter sangrento, despedaçando, com os meus impetuosos movimentos, as próprias paredes da bacia!»⁵⁰

50 - Conde de Lautréamont, *op. cit.* canto v, estrofe v.

d) É de todo desconhecida uma relação directa de Lautréamont com a poesia efervescente desse tempo. Sabemos que foi um bom estudante de retórica, mas a única fonte possível é o seu próprio livro. Depreende-se que conheceria o romance negro, mas é indecifrável a influência que terá tido sobre ele, por exemplo, *Melmoth the Wanderer*, de Charles Maturin, livro-chave do romance gótico, na linha de William Blake e Edgar Allan Poe. Parece-nos importante sulinar a proximidade entre a personagem Melmoth, do romance de Maturin de 1821, e Maldoror. Melmoth vende a sua alma ao diabo, mas resiste e espera pela redenção. Têm ambos uma dignidade satânica, mas facilmente percebemos que Maldoror tem uma existência mais extrema. Através do seu Maldoror, personagem-autor, as estrofes e os versos multiplicam-se em géneros e estilos distintos, num percurso imprevisível. A narrativa é fragmentada ao extremo, irredutível a qualquer resumo. Cada estrofe parece iniciar um novo enunciado – as estrofes raramente se sucedem numa sequência lógica de acção contínua, mas estão marcadas pela ubiquidade, num recital constante de fábulas e episódios de sedução ao leitor. Possui esse carácter incerto, que varia

entre dois pólos, o lado equilibrado e o lado inclassificável, e parece deixar à música – sugestão de Paul Verlaine, na sua *Art poétique* de 1874 – a fluência do seu estado de espírito: «De la musique avant toute chose (...) de la musique encore et toujours! (...) Et tout le reste est littérature.»

e) Em 1883, Verlaine publica *Les poètes maudits*, pequenos estudos sobre Rimbaud, Mallarmé, Tristan Corbière, Desbordes-Valmore, Villiers de l'Isle-Adam e o próprio Verlaine. Estava lançada a atribuição redundante – *negra* – a algumas figuras literárias da época. Lautréamont não estava contemplado, mas intrinsecamente, no seu silêncio anónimo, preparava-se já para ser inscrito nesse grupo reduzido. Desde então, era maldito quem suprimisse uma existência confortável, ainda que Verlaine tivesse suprimido essa atribuição que ele tinha sugerido. Lautréamont não foi premiado nesse pequeno livro, mas ter-se-á cruzado com leituras semelhantes nos seus tempos de liceu em Tarbes.

f) Na sua curta existência, e com a descoberta das *Poesias*, os seus dois pequenos fascículos em prosa aforística, Ducasse conseguiu gerar um paradoxo semelhante ao de Rimbaud com o seu famoso exílio na Abissínia. Para além de terem sido discretamente publicadas,⁵¹ as *Poesias* estabeleceram um contraste e um paradoxo enigmático que geraram inúmeras discussões, de Camus a Blanchot, de Bachelard a Breton⁵², sobre o facto de nas *Poesias* residir uma eventual recusa consciente da revolta pura mostrada nos *Cantos*. Pensamos acreditar, à semelhança do que concluiu Raoul Vaneigem no seu pequeno estudo centrado nas *Poesias*⁵³, que possivelmente Ducasse não esperaria uma consagração positiva pela publicação das *Poesias* – sendo os *Cantos* o seu lado negativo e negro – ou uma inversão do desconhecimento total dos *Cantos* quando foram publicados pela primeira vez. De facto, como refere na sua carta de 23 de Outubro de 1869 ao seu editor belga Verboeckhoven, Ducasse tinha um compromisso notório com o desespero impresso nos *Cantos*, e demonstra o receio de toda essa obscuridade ser mal interpretada, e daí propor a publicação das *Poesias* poucos meses mais tarde. Não é menos verdade que, nessa mesma carta de 1869, ele resume em duas linhas o método que empregou na construção filosófica dos *Cantos*: «Carreguei na-

51 - Foram precisos vinte anos para que Remy de Gourmont os descobrisse na Biblioteca Nacional, e mais vinte anos para que fossem reeditados nas edições de Abril e de Maio de 1919 de *Littérature*, depois de terem sido copiados à mão por André Breton.

52 - Camus, «Lautréamont et la banalité» in *Les Cahiers du Sud*, n.º 307, 1951; Blanchot, «Lautréamont ou L'espérance d'une tête», prefácio a Lautréamont, *Oeuvres complètes*, Paris: Éditions du Club Français du Livre, 1950; Bachelard, *Lautréamont*, Paris: José Corti, 1939/1995; Breton: «Les Chants de Maldoror, par le Comte de Lautréamont», in *La Nouvelle Revue Française*, 1 de Junho de 1920.

53 - Raoul Vaneigem, *Isidore Ducasse e o Conde de Lautréamont nas Poesias*, Lisboa: Antígona, 1980.

turalmente um pouco as tintas para imprimir à minha obra um carácter novo, no sentido dessa literatura sublime que apenas canta o desespero para oprimir o leitor, fazendo-lhe assim chegar o bem como remédio. Por conseguinte, é sempre o bem que se canta (...).» É por confrontação de opostos que esta *obscuridade negra* de Ducasse tenta de facto alcançar o seu objectivo final, estético e literário. É um jogo lúdico claro que transforma a revolta dos *Cantos* num objecto construído para suprimir e suplantar, uma técnica que veremos que é familiar ao longo deste estudo. A aparente contradição entre *Cantos* e *Poesias*, entre dois estados antagónicos, o *negro* e o *radioso*, parece-nos facilmente resolvida pelo facto de já nos *Cantos* estas contradições serem bastante comuns – um estado melífluo em que prisão e libertação fazem parte desse jogo. Ducasse não ganha subitamente amor-próprio com as *Poesias*, tal como não tinha perdido a esperança com os *Cantos*: «Se os homens fossem felizes nesta Terra, disso é de que nos deveríamos espantar.»⁵⁴ Não existem dois Lautréamont, *existe apenas um género de poesia*.⁵⁵

54 - Conde de Lautréamont, *op. cit.*, canto III, estrofe II.

55 - Conde de Lautréamont, *op. cit.*, *Poesias I*, 275.

g) Lautréamont terá lutado bastantes vezes contra a hipótese de demência. O acto de reinvenção do negro dos *Cantos* nas suas *Poesias* parece-nos incrivelmente uma fuga à exasperação, como que um acto último para se afastar da morte. As *Poesias* não nos parecem uma *conversão*⁵⁶, mas uma perda da ilusão criativa dos *Cantos* e da sua própria posição enquanto autor. Rimbaud e Lautréamont saudaram ambos a beleza, e ela terá sido demasiada cara a ambos. As *Poesias* revelam de facto algumas formas escritas de expiação, em sentido lato, mas a sua avidez revela ainda mais o lado negro dos *Cantos*. As *Poesias* não são palavras de abandono, mas revelam todas as feridas que acompanhavam as palavras infernais que os *Cantos* já tinham soltado.

56 - Roger Caillois, prefácio a Comte de Lautréamont, Isidore Ducasse, *Les Chants de Maldoror*, *Poésies*, Lettres, Paris: José Corti, 1947.

h) O negro do romance gótico e da herança romântica acentuou a oposição à tradição humanista e naturalista. *Les fleurs du mal*, obra publicada em 1862, eram uma dedicatória expressa a Edgar Allan Poe, o poeta obscuro, fisicamente distante mas omnipresente nas influências de Baudelaire – aquele que tinha uma visão dilatada da realidade. *Les fleurs du mal* falam do devaneio de Baudelaire, das suas mulheres-diabo e mulheres-anjo, do seu horror ao trabalho, da

tensão histórica, mas sobretudo desse recurso sempre inesgotável, mas também incompleto, que é o prazer: «Ser um homem útil pareceu-me sempre algo de muito hediondo. 1848 só foi divertido porque cada qual fazia dele utopias como castelos no ar. 1848 só foi encantador devido ao próprio excesso do ridículo.»⁵⁷ A sociedade também se funda na fraqueza dos indivíduos⁵⁸, e a sociedade de Baudelaire, no auge da ascensão industrial, apenas queria dos indivíduos a sua produção diária. As obras de Baudelaire e de Lautréamont colocaram-se à margem da pressão social recente das novas cidades e evidenciaram a sua recusa, ao mostrarem o verdadeiro interesse da poesia – quer fosse no seu silêncio, quer fosse na sua violência. A era industrial é também a era do decadentismo⁵⁹, e a fealdade dessa sociedade industrial começava a ser cantada por quase todos. A própria existência fugaz de Lautréamont escapou quase sempre a uma crítica exacta e resultou sempre numa compreensão mais difícil por ser também *negra*. Parece que tentou procurar nos abismos recônditos da existência e em tudo o que era palpável a sua revelação aos outros: o deslumbre na nova Civilização não cabia senão na sua beleza miserável, um quadro negro. Precisamente o decadentismo, enquanto fenómeno literário e artístico, viveria desse *dandy* moderno, espelho do anti-herói, levemente satânico, resultado da ascendência nesse tipo de sociedade.

57 - Charles Baudelaire, *O Meu Coração a Nu*, Lisboa: Guimarães Editores, 1999.

58 - George Bataille, *A Literatura e o Mal*, Lisboa: Vega, 1998.

59 - Umberto Eco, *História do Feio*, Lisboa: Difel, 2007.

i) Baudelaire diria do seu *Spleen* parisiense que esperava que cada um dos seus poemas-fragmentos tivesse vida por si só. Ou talvez que a realidade fosse uma constante janela aberta. É por essa janela aberta que o *negro* em Lautréamont se manifesta, em várias formas. E ele será melhor tanto compreendido quanto melhor se perceber que a sua técnica foi a da transformação de todos esses novos dados, ao encontro de novas fórmulas. Lautréamont usou fontes directas, imaculadamente transpostas das suas fontes: enciclopédias francesas, histórias da vida natural, folhetos publicitários, os livros de Milton, as poesias de Villon. O *negro* é, por exemplo, a crueldade que está exposta na quantidade de animais e criaturas desenhados nos *Cantos*. Mas não em expressões banais, antes em expressões plurais das sua agressividade inventiva. Os *Cantos* fornecem um catálogo de criaturas de carne e crânio, sempre alegremente esmagados. Nos peixes, como nos pássaros, há uma contaminação dinâmica. É a composição do voo e dos movimentos na água. O pássaro e o peixe simbolizam a liberdade

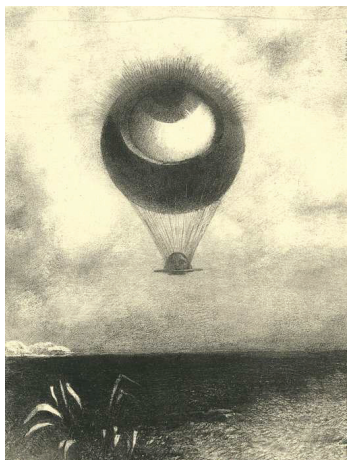


Fig. 9 - Odilon Redon, *L'oeil, comme un ballon bizarre se dirige vers l'infini*, litografia, 1882.

60 - Carta de Joris-Karl Huysmans a Jules Destrée de 27 Setembro de 1885: «Ah! Mais oui, mon cher Destrée, c'est un bon fol de talent que le comte de Lautréamont. Le singulier bouquin, avec son lyrisme bouffe, ses enragements sanglants de Marquis de Sade et, dans un tas de phrases fichues comme quatre sous, quelques-unes qui éclatent avec une sonorité magnifique. J'attends avec impatience un article sur ce livre. J'espère que vous aurez trouvé des renseignements sur la vie de cet étrange bonhomme qui a crié l'hymne à la pédérastie avec de belles phrases. C'est vrai qu'il y a là-dedans des cauchemars à la Redon. Le baisage de la requine par l'homme est stupéfiant et il y a un petit vidage d'entrailles, de foie, de cœur par le vagin qui est assez alléchant! Merci de m'avoir envoyé ces *Chants*. Ça vaut, en effet, qu'on les lise. Que diable pouvait faire dans la vie l'homme qui a écrit d'aussi terribles rêves?»

que, na realidade, estes animais possuem, dentro de um espaço dinâmico. Não é por acaso que as garras aparecem sucessivamente um pouco por todo o lado: é o lado agressivo. É uma poesia animada por esse *negro visceral*. Lautréamont penetrou no sonho biológico e representa até, dentro da poesia, um primitivo. A síntese biológica de Lautréamont é a intenção de animalizar toda a imaginação – através de um movimento que lembra historicamente a produção da Arte Bruta ou uma grande parte dos surrealistas.

j) A poesia ducassiana é negra porque se aproxima da ausência da luz: é o pesadelo. «Que diable pouvait faire, dans la vie, l'homme qui a écrit d'aussi terribles rêves?», perguntava Joris-Karl Huysmans, depois de ter descoberto Lautréamont.⁶⁰ O seu livro *À rebours*, publicado em 1884, considerado um dos bastiões da literatura decadente, também contém uma passagem extensa de admiração pelo trabalho de Odilon Redon. Esse elogio continha os mesmos adjectivos atribuídos à sua obra, passando fronteiras e cruzando-as com ambientes fantásticos, seres erráticos, e colocou Odilon Redon um pouco mais distante da apatia que até aí a sua obra gerava no público. Odilon ocupou nessa altura o mesmo lugar nas artes plásticas que Mallarmé na poesia: mesmo para os seus admiradores fartos do naturalismo, ele era o digno representante do decadentismo. Usava a litografia como forma de reproduzir os seus desenhos a carvão, uma técnica que curiosamente Goya exploraria décadas antes na mesma cidade natal de Redon, Bordéus. O preto era a cor essencial nos seus trabalhos. Apenas algumas vezes tentou usar a litografia com cor.

k) Em Redon, o *negro* era um agente directo do espírito e tornou-se mais espesso com o passar dos anos, à medida que se aproxima graficamente da literatura de Lautréamont. Em 1860, escreveria entusiasticamente sobre uma possível compra de obras de Robert Bresdin (1822–1885), gravador e artista francês, para o município de Bordéus. Percebe-se porquê. As imagens de Bresdin têm a mesma densidade das de Redon, o mesmo mistério, o mesmo humor triste, a mesma estranheza. Nota-se uma certa comunhão com as gravuras de Dürer e Rembrandt. Redon faria um retrato de Brasdin, envolto em livros e em penumbra. Ambos recorriam à natureza, com uma visão inquieta sobre as formas naturais, e ambos extraíam os mesmos recursos das suas infâncias.

l) «J'ai fait un art selon moi. Je l'ai fait avec les yeux ouverts sur les merveilles du monde visible, et quoi qu'on en ait pu dire, avec le souci constant d'obéir aux lois de naturel et de la vie.»⁶¹ Uma coerência profunda unia as concepções estéticas de Redon na prática artística: a predominância do desenho é essencial, tal como o recurso ao *negro*. A recusa da sedução fácil, que se tornaria uma luta de opostos: a pintura e o desenho, o negro e a cor, a alma e o corpo, o espírito e a matéria, o inteligível, o durável e o efêmero. Só tarde, ainda mais tarde que com o desenho, faria pintura «decifrável». Até então, a litografia tinha sido o meio mais económico e rápido de se exprimir e de se difundir, renunciando aos esplendores da pintura a óleo. Em *Dans le rêve*, o seu primeiro album de litografias, publicado em 1879, ver-se-ia também uma nova forma de o artista se divulgar, quase em privado. Apenas muito tarde Redon veria algum reconhecimento pela sua obra. A sua gravura mais conhecida, a primeira da série dedicada a Edgar Poe, intitulada *À Edgar Poe: L'oeil, comme un ballon bizarre se dirige vers l'infini*, de 1882, provoca ainda hoje questões sobre o seu significado. Não parece haver um sentido claro, mas existe mistério, angústia, delírio e medo. Parece ser um pequeno exercício de exorcismo, fazendo-nos olhar para onde não queremos. O negro parecia acalmar Redon, no seu trajecto de insucesso para a lucidez.

m) «Saúdo-te, velho Oceano!». O oceano, espaço de errância e naufrágio, um espaço profundo quase sem luz, torna-se a representação desse mundo: o mundo do sonho e o mundo da fealdade, onde a identidade do Homem é desafiada, em cada linha que Lautréamont avança. A relação de Redon com o oceano terá a mesma importância que a de Lautréamont. No seu texto «Confidences d'artiste», publicado no *L'art moderne*, em 1894, Redon fala da importância de ter vivido junto ao mar – como o exílio de Victor Hugo perto do mar –, e de toda a ambiência de névoas feéricas e lendas supersticiosas que o mar trazia, o silêncio e o devaneio da liberdade de espírito. A vida calma que levava não o fez esquecer que, como nas suas próprias palavras, o artista é um agente especial – só – com um sentido nato para organizar toda a matéria. A natureza era a sua referência principal: um pequeno pedaço de relva, uma flor, pedras, montanhas, cada coisa com o seu próprio carácter: «J'ai passé des heures, ou plutôt tout le jour, étendu sur le sol, aux lieux déserts de la campagne, à re-

61 - Odilon Redon, *À soi même*, *Journal 1867-1915*, Paris: Librairie José, 2000, 14.



Fig. 11 - Odilon Redon, *Des Esseintes*, litografia, 1888.

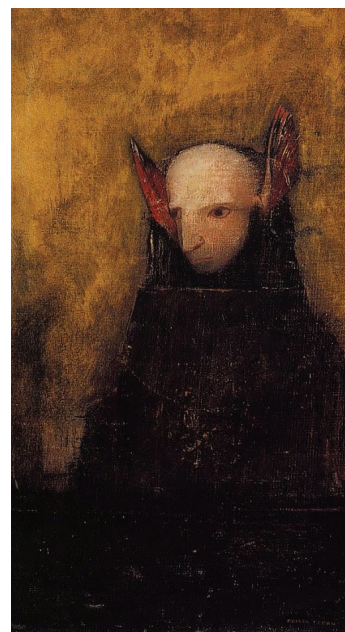


Fig. 10 - Odilon Redon, *The monster*, pormenor, pintura, s/d.

garder passer les nuages, à suivre, avec un plaisir infini, les éclats féeriques de leurs fugaces changements.»⁶² Não se conhece qualquer referência directa de proximidade entre Redon e Lautréamont. No ano de 1868, data da publicação do primeiro canto, Odilon Redon tece em dois textos seus a sua admiração pelos realistas, por Corot e Millet, principalmente, e pelos futuros impressionistas Manet, Pissarro e Monet, mas manter-se-á sempre distante e manterá o seu espectro romântico e simbólico. A sua posição será contudo sempre fixada numa complexidade semelhante à de Baudelaire. No devir frenético dos seus tempos, a originalidade será sempre mais incisiva do que algumas reticências suas entre classicismo, romantismo ou realismo, pelos quais deveria optar: precisamente, veria em Gauguin, aquando da sua morte, como em si mesmo, a fantasia antes da perfeição, a autonomia antes do equilíbrio. Em Lautréamont, o oceano é o fruto de uma viagem entre Paris e o Uruguai, a sua terra natal, mas é sobretudo o ambiente naturalmente inóspito ao homem, porque o isola e o prende. E tudo o que é inóspito foge ao ventre inicial e é *escuro*.

n) Também Alfred Kubin (1877-1959) tinha a mesma obsessão pelo desenho do negro, e a sua obra foi também interpretada à luz da situação histórico-política como uma leve profecia da queda do velho mundo. Provida de uma solicitude generosa, e com uma economia extrema de meios, assumiu uma via ascética dentro do desenho como a sua própria religião. Definia o desenho como um processo fragmentário e psicográfico – «un style fragmentaire plus écrit que dessiné, qui tel un instrument météorologique très sensible, imprimait la moindre de mes humeurs, j'ai appelé ce procédé "psychographique"»⁶³ –, como uma necessidade interior e pessoal. O desenho não é uma técnica que se apreende, é uma maneira de se submeter ao seu próprio princípio e método. Kubin desenhava secretamente o *negro*, como Lautréamont escrevia. Não é conhecido nenhum manuscrito dos *Cantos de Maldoror*, nem das *Poesias*. Conhecem-se algumas cartas, um exemplar da *Iliada* por si anotado e pouco mais. Consta que teria empregado todas as suas forças nos *Cantos* para ultrapassar uma reprimenda anos antes do seu professor de Retórica, e percebemos que lá, como em Kubin, a sensibilidade do negro é diferente da sensibilidade de uma bela paleta de cores: «Le dessinateur se réjoit de la simplicité merveilleuse de son art qui lui permet de se con-

tenter d'une plume, d'encre de Chine et de papier. Il invente ses créatures, imagine et justifie des choses impossibles.»⁶⁴

64 - Alfred Kubin, *op. cit.*, 2007, 49.

o) A aparição de Maldoror é por oposição uma contra-aparição. Não há um desejo expresso de *iluminar*, porque o coração humano já é negro: «Todas as manhãs, quando o Sol se levanta para os outros, derramando sobre a natureza inteira a alegria e o calor salutareis, enquanto nenhuma das minhas feições esboça o mínimo movimento, contemplando fixamente o espaço repleto de trevas, agachado no fundo da minha amada caverna, num desespero que me embriaga como vinho, as minhas mãos pujantes mortificam e dilaceram o meu peito.»⁶⁵ É uma aparição de uma *luz negra*⁶⁶. É o seu motor que se funda nos desejos proibidos, no absurdo e na quebra entre o bom senso e a imaginação. A poética torna-se mais negra porque o seu rosto é esse, «enrugado com um pedaço de veludo, negro como a fuligem que cobre o interior das chaminés».⁶⁷

65 - Conde de Lautréamont, *op. cit.*, canto I, estrofe VIII.

66 - André Breton, prefácio a *Anthologie de l'humour noir*, Paris: Le Livre de Poche, 1966.

67 - Conde de Lautréamont, *op. cit.*, canto I, estrofe VIII.

1.3 POÉTICA DA PARÓDIA E DO RISO: A PERVERSÃO DO DISCURSO

O riso liberta o vilão do medo do diabo, porque na festa dos tolos o próprio diabo aparece pobre e tolo, portanto controlável.

Umberto Eco, *O Nome da Rosa*

Embora, segundo certos filósofos, seja bastante difícil distinguir o bobo do melancólico, constituindo a própria vida um drama cómico ou uma comédia dramática; no entanto, a qualquer um é permitido matar moscas ou até rinocerontes, a fim de descansar de tempos a tempos de um trabalho demasiado escarpado.

Conde de Lautréamont, *Os Cantos de Maldoror*, canto IV, estrofe II

68 - Charles Baudelaire, *Da Essência do Riso*, Lisboa: Íman, 2001.

a) O riso e a paródia acompanham esta nossa discussão do grotesco e do negro, que caracterizam todo o processo de contradição que é contínuo nos *Cantos*. O riso nos *Cantos* fixa todos os momentos em que a personagem Maldoror mostra o seu dualismo. O riso é agressão, liberta a proibição e produz quase sempre algo novo. Aristóteles já tinha previsto a comédia como uma modalidade do feio, e Baudelaire referiu que era pelo cómico que o homem mostrava a sua superioridade; se o cómico era uma imitação, o grotesco era uma criação, o *cómico absoluto*⁶⁸. Precisamente, um dos instrumentos que Lautréamont usou para perverter o seu discurso foi a linguagem invertida na sua lógica, revestida de humor. Percebendo que a linguagem poderia ser um obstáculo, ele esticou os seus limites. O bom gosto, os padrões culturais e as suas inibições são lançados ao ridículo por esse tom negro de humor. Os *Cantos* provocam o riso suspenso, e as suas cenas um congelamento da racionalidade. É pela escrita da paródia que podemos ver até que ponto Ducasse quis usar essas forças mais primitivas. Ela revela-se cedo: depois da célebre abertura da primeira estrofe, o jogo difuso de Lautréamont manifesta-se num envelhecimento veloz da normalidade, o desgaste propositado daquilo que poderíamos esperar do texto. Através do medo, parece que adivinhámos uma grande paródia: «Queira o céu que o leitor, encorajado



Fig. 12 - Isidore Ducasse no álbum de família de George Dazet.

e tornando-se momentaneamente tão cruel como o que está a ler, saiba descobrir, sem se desorientar, um caminho abrupto e selvagem por entre os pântanos desolados destas páginas sombrias e repletas de veneno; pois, a não ser que aplique à leitura uma lógica rigorosa e uma tensão espiritual pelo menos idêntica à sua desconfiança, as emanções mortais deste livro embeber-lhe-ão a alma como a água embebe o açúcar. Não é aconselhável que todos leiam as páginas que se seguem; apenas alguns

poderão saborear sem perigo este fruto amargo.» É espantoso que alguém tenha conseguido escrever estas linhas. Sente-se que Lautréamont procura algo no fio do horizonte, no estilo em crescimento, e fá-lo com ironia.

b) O riso natural é lúcido, honesto, criminoso, flagrante. Pode revelar a riqueza da espontaneidade, um estilo compulsivo e provocativo. Lautréamont transforma-o num enigma descarado. No início do segundo canto, a boca que ri é a boca com as folhas venenosas de beladona: «Para onde terá ido este primeiro canto de Maldoror, após a boca dele, cheia de folhas de beladona, o ter deixado escapar-se, através dos reinos da cólera, num momento de reflexão?»⁶⁹ Em certos momentos, mesmo quando ele larga as suas imagens mais vivas, parece que nada provoca mais horror a Lautréamont que o riso sarcástico do homem: «Como somos parecidos com uma cabra quando rimos! A tranquilidade do rosto desapareceu para dar lugar a enormes olhos de peixe que (não é isto deplorável?)... que... que se põem a brilhar como faróis! Acontecer-me-á frequentemente enunciar, com solenidade, as proposições mais burlescas... não acho que isso constitua um motivo perempto-

69 - Conde de Lautréamont, *op. cit.*, canto II, estrofe I.

70 - Conde de Lautréamont, *op. cit.*, canto v, estrofe I.

71 - Conde de Lautréamont, *op. cit.*, canto iv, estrofe II.

72 - Conde de Lautréamont, *op. cit.*, canto vi, estrofe III.

73 - «Quem quer que sejais, afastai-vos; mas, se julgáveis distinguir qualquer traço de dor ou de medo no meu rosto de hiena (utilizo esta comparação, embora a hiena seja mais bela do que eu, e mais agradável à vista).», Conde de Lautréamont, *op. cit.*, canto I, estrofe X.

74 - Revista *Action*, n.º 3, 1925.

75 - Conde de Lautréamont, *op. cit.*, canto vi, estrofe II.

riamente suficiente para alargar a boca! Não consigo evitar o riso, responder-me-eis; aceito essa explicação absurda, mas então que seja um riso melancólico. Ride, mas chorai ao mesmo tempo. Se não podeis chorar pelos olhos, chorai pela boca. Se também isso for impossível, urinai; porém, aviso que um líquido qualquer é aqui necessário, para atenuar a secura que produz, nos seus flancos, o riso, com rasgos a fenderem-se para trás.»⁷⁰. Sem qualquer dúvida, o riso surge no texto como um instrumento estético e de revolta superior do espírito: «O riso, o mal, o orgulho, a loucura surgirão, alternadamente, entre a sensibilidade e o amor da justiça, e servirão de exemplo à estupefacção humana: todos aí se reconhecerão, não como deveriam ser, mas tal como são.»⁷¹ Associado à caricatura e ao burlesco, é n' *O Nome da Rosa* que vemos até que ponto o riso conseguiu ser uma ferramenta de dessacralização. Um monge não podia rir, por isso existia a figura do bobo, e assim o poder religioso e o poder político conseguiam conviver com um apêndice jocoso. O riso deformava a cara, criava a dúvida na expressão, e tudo isso era inimigo da fé. O riso é oposto ao estado natural do rosto, e o estado natural do homem é aquele que continuamente provoca o humor criminoso de Lautréamont: «Mas ficai sabendo que a poesia se encontra onde quer que não esteja o sorriso, estupidamente trocista, do homem, com a sua cara de pato.»⁷²

c) A personagem Maldoror é o actor dessa deformação como paródia da vida e da morte, e fá-lo com rosto de hiena⁷³, e Lautréamont parece querer formar as nossas próprias convulsões internas, e todas as formas que daí saem são a sua própria moral, condenação e justificação, como por exemplo, as *Metamorfoses*, de Ovídio, ou as *Fábulas*, de Esopo, foram a seu tempo um retrato de justiça social. André Malraux chamou aos *Cantos* anedotas líricas⁷⁴. Ducasse, nas suas próprias palavras, era uma paródia dele mesmo, herdeiro de Rocambole, personagem criada por Pierre Alexis Ponson du Terrail, herói que personifica a transição do herói romântico gótico para o herói moderno de aventuras: «Porém, afirmar com exactidão que sítio se vê actualmente aterrorizado com as proezas deste poético Rocambole é um trabalho superior às forças possíveis do meu denso raciocínio.»⁷⁵ O riso provocado por Ducasse, com descrições meticulosamente absurdas, está entre um riso nervoso e uma angústia do terror, normalmente uma inversão da origem natural das coisas, uma versão prévia de um grande Teatro do Absurdo absorvido por

uma caricatura do mundo: «Maldito seja, pelos filhos e pela minha mão descarnada, o que teima em não compreender os cangurus implacáveis do riso e os piolhos audaciosos da caricatura!»⁷⁶

76 - Conde de Lautréamont, *op. cit.*, canto IV, estrofe II.

d) Essa caricatura do mundo foi o seu discurso de humor negro, a partir do momento em que o crime, a jocosidade e o riso se juntam para se converterem em paródia. Consciente ou não, o seu maior gozo foi o riso provocado no leitor: a ausência de um retrato de referência, a ausência de um manuscrito de qualquer obra, a ausência de uma biografia sólida, ou de uma descrição física. O seu estado incógnito completo acaba em 1977, ano em que Jacques Lefrère publica⁷⁷ a primeira foto de Ducasse no álbum de família de George Dazet. Até lá, centenas de ilustrações fantasiosas sobre aquele jovem montevidense que se prestava a não conceder privilégios de o conhecerem, e apenas algumas linhas autobiográficas em todo o poema, deram-lhe essa aura fantástica e misteriosa de gozo. É o próprio Maldoror que, com um canivete nos lábios, tenta forçar o seu próprio riso, pelas glórias do homem, porque acha que o riso o assemelharia a ele, mas dá-se conta de que isso é impossível.

77 - Jacques Lefrère, *Le visage de Lautréamont*, Paris: Pierre Horay Éditeur, 1977.

e) Naquele grande teatro encenado por Maldoror, onde não existe lugar para piedade nem humanismo, a exactidão científica e o rigor pervertem até as pedras mais sólidas do racionalismo. No começo do canto IV, o próprio Ducasse pode-se substituir a ele próprio: «É um homem ou uma árvore ou uma pedra que vai iniciar o Canto Quarto.» Mais uma vez, é o humor que executa esse grande teatro. E volta a confundir-se com aquilo que se pensa perceber em Ducasse como a sua definição da verdadeira farsa: «É por isso que aquilo que a inclinação do nosso espírito para a farsa toma por um miserável gracejo não passa, a maior parte das vezes, no pensamento do autor, de uma verdade importante, proclamada majestosamente!»⁷⁸ Por outro lado, o seu riso é o riso alucinado, onde as formas ganham outras cores. Não se sabe que recursos usou para além da sua imaginação, imaginamos muitas descrições sob o efeito de uma qualquer *dream machine*: «À luz da lua, junto ao mar, em sítios isolados do campo, podemos ver, mergulhados em amargas reflexões, todas as coisas revestirem-se de formas amarelas, indecisas, fantásticas.»⁷⁹

78 - Conde de Lautréamont, *op. cit.*, canto IV, estrofe II.

79 - Conde de Lautréamont, *op. cit.*, canto I, estrofe VIII.

80 - Peter Ackroyd, *Blake*, Londres: Vintage Books, 1995.

Lembramo-nos das visões eidéticas⁸⁰ que William Blake projectava nos seus trabalhos. É curioso também perceber que Ducasse usa o francês pomposo da retórica académica no seu humor, tornando o contraste ainda mais mordaz.

f) Tomemos como exemplo o riso e a importância que Ducasse lhe dá: o riso foi controlado por Deus, porque o riso é o poder do sarcasmo e da sátira. E tanto o riso como a poesia sempre se envergonharam de mostrar os seus aspectos do vício e da paródia. E esta talvez seja a maior moral expressa nos *Cantos*, um teatro de paródia e do riso oferecido para que o decifrem. Os animais deram a Ducasse as mais variadas fontes para esse absurdo e o para consequente riso. Coloca-os em situações embaraçosas e em cenas violentas, mistura-os, faz conjugações impossíveis. A felicidade perfeita de Maldoror é a sua metamorfose num suíno a experimentar os dentes nas cascas das árvores, ou Deus embriagado com os dentes por lavar. Este humor negro é o código que se aproxima mais do código da nossa era: o código do absurdo. Percebemos aqui que Maldoror foi também Rocambole,



Fig. 14 - Honoré Daumier, *Le passé, le présent, l'avenir*, litografia, 1834 (detalhe).

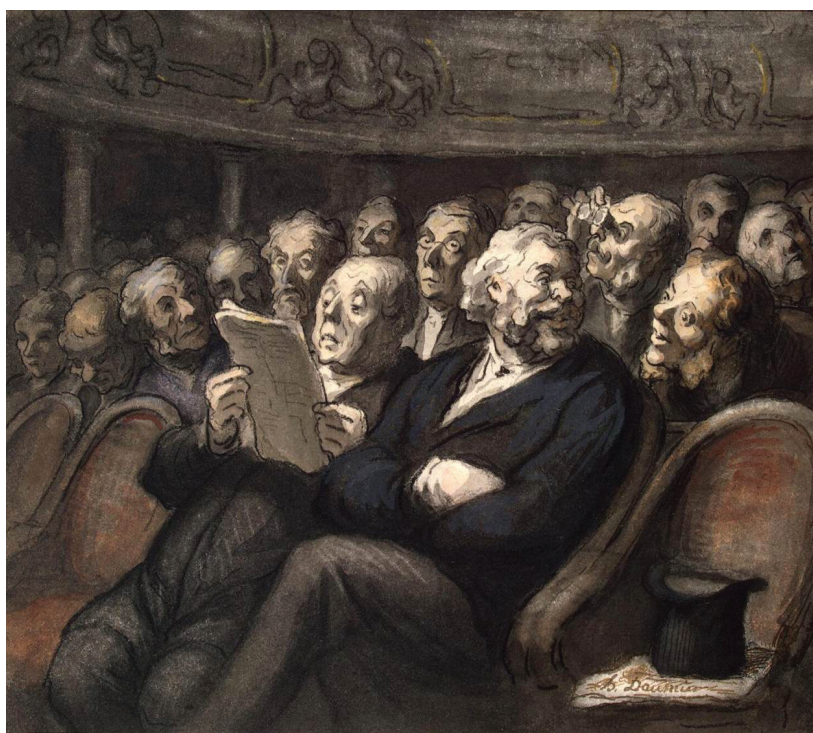


Fig. 13 - Honoré Daumier, *Intermission at the Comédie Française*, técnica mista, 1858.

Rei Ubu, Zaratustra – «Deus está morto» –, Raskolnikov – «Se Deus está morto, então tudo é permitido» –, Des Esseintes ou Heliogábalo.⁸¹

g) Mais nenhum autor senão Antonin Artaud se aproximou deste humor absurdo e da paródia: «E daí este apelo à crueldade e ao terror, numa vasta escala, cuja amplitude ponha à prova toda a nossa vitalidade, e nos confronte com todas as nossas possibilidades.»⁸² A tragédia de Heliogábalo lembra a própria tragédia de Maldoror, que parece viver em torno de um ritual violento, exposto ao cacto do peiete, tentando libertar-se do princípio da progressão social. Maldoror é Heliogábalo, que quer explodir com a linguagem: «Sinto-me no direito pleno de não pactuar com o sentido habitual da linguagem, de, uma vez para sempre, lhe pôr à mostra os pontos fracos, de lhe libertar o pescoço da coleira de ferro.»⁸³ Maldoror é o anti-herói da literatura e do gosto estético, da mesma forma que Heliogábalo representava o anti-actor trágico. O absurdo no discurso em Lautréamont é a recusa da forma literária, da mesma forma que Artaud recusa o palco do teatro: não há género, não há simetria, só forças puras e uma hemorragia de imagens. É notório que ambos só conheciam uma liberdade trágica ou cruel. Lautréamont dizia mesmo que não havia um homem que não fosse criminoso.

h) O humor absurdo em Lautréamont atinge hoje uma dimensão real, e o próprio sentido do real. O humor passado tornou-se realidade. A nossa era tenta eliminar esse sentido, ou afastá-lo, e perdemos a noção desse absurdo e dessa imaginação – do que é verdadeiro, do que é permitido. Por isso, o trabalho de Lautréamont não ficou retido no seu tempo: aqueles que antes pareciam suspiros absurdos parecem hoje descrições... Nas palavras de Artaud, «Lautréamont foi sendo morto, como o foram Poe, Baudelaire ou Jarry, porque a sua linguagem era a imagem da alienação.»⁸⁴ Contudo, é fácil perceber hoje até que ponto essa mesma linguagem estabeleceu historicamente o vínculo estético entre as grandes tragédias e o absurdo da vida moderna. Hoje, o seu humor sarcástico parece uma adivinha com um fim previsível: deixou de ser uma alegoria, é a linguagem em si, a própria cultura, a mesma que em tempos fazia de Maldoror o anti-herói

81 - «Deus está morto! Deus permanece morto! E quem o matou fomos nós!» Friedrich Nietzsche, *A Gaia Ciência*, Lisboa: Guimarães Editores, 1996. «Se Deus está morto, então tudo é permitido.» Fiódor Dostoiévski, *Os Irmãos Karamázov*, Barcarena: Editorial Presença, 2002.

82 - Antonin Artaud, *O Teatro e o Seu Duplo*, Lisboa: Fenda, 1989, 85.

83 - Antonin Artaud, *op. cit.*, 99.

84 - Antonin Artaud, «Lettre sur Lautréamont», *Les cahiers du sud*, 1946.

romântico e que hoje faz dele um cavaleiro embelezado. Lautréamont usou Maldoror para usurpar a linguagem, pervertendo-a.

i) Maldoror foi o primeiro Rei Ubu, com contornos de bobo e de personagem irracional desprovida de escrúpulos, perigosa, sem castigo à vista, retrato de um mundo insano e cruel. É também com o riso que os próprios limites da obra de arte se extinguem. A obra de Lautréamont não deixa de observar, esse movimento parece não acabar: é um o riso sarcástico que não deixa esmorecer a realidade. Nada é estático, tudo é incansável, e os seus recursos estéticos disparam imagens que nunca nos dão a sua finitude. O jogo satírico com a linguagem segue a célebre frase de Rashid al-Din, o velho da montanha e líder dos *hashashins*, dita no leito da morte aos seus discípulos: «Nada é verdadeiro, tudo é permitido.» Ou uma outra frase essencial de Guy Debord, no nono ponto d'A Sociedade do Espectáculo: «No mundo realmente invertido, o verdadeiro é um momento do falso.» É um riso rasgado sem piedade, que dilacera a carne, é o riso de uma nova moral que avança sem ser vista como uma hiena.⁸⁵ Nada dói quando se ri, e a palavra humor quase não pode ser traduzida mediante a linguagem em que é empregue, mas com Lautréamont lembramo-nos da sua influência no riso imaginário da patafísica de Jarry e do *umor* de Vaché nas suas inúmeras tentativas de não fazer arte.⁸⁶ Entre o riso e a produção artística já não vai uma grande distância, ou é mesmo o riso que destrói a formalidade da estética.

85 - «Avança sem ser visto, como uma hiena», Conde de Lautréamont, *op. cit.*, canto VI, estrofe II.

86 - «La pataphysique est la science des solutions imaginaires», Alfred Jarry, *Gestes et opinions du Docteur Faustroll*, Paris: Fasquelle, 1955, 32; «Já fui sucessivamente um literato laureado, um conhecido desenhador pornográfico, e um pintor cubista escandaloso», Carta de Jacques Vaché a André Breton, Outubro de 1926, *3 histórias* 3, Cravan/Rigaut/Vaché, Lisboa: Antígona, 1980.

j) O riso da caricatura imposto por Ducasse é levado ao ponto satânico onde essa via da paródia é retratada até se tornar macabra. É o trajecto que podemos ilustrar pelos desenhos de Daumier ao teatro de Jarry, dos desenhos negros de Alfred Kubin até às fotografias nos jornais sensacionalistas dos nossos dias. A comédia foi sugerida por Ducasse não como um presságio, mas como um descritivo. Nada parece ser macabro hoje. O riso lançado por Ducasse atingiu o consumo de massas: do crime à digestão das notícias, o feio desse riso já não pretende ser uma categoria estética como então. Dentro dos *Cantos*, a retórica atingiu a sua poética própria com o riso do seu humor negro a tornar-se explosivo – e o riso é apanágio dos loucos e morde. Este riso transforma o discurso numa comédia – sabemos como

a caricatura de Daumier alterou a moral e os tópicos sociais do seu tempo mas sofreu como arte menor por usar e catalogar esse riso quase proibido. Na erupção do irracional, *na passagem da escola romântica para a escola satânica*⁸⁷, entre as revoluções de 1848 e de 1870, o riso de Lautréamont vai então provocar o tremor do corpo, que sofrerá também a sua revolução, tornando-se também ele *grotesco, negro e cómico*.

87 - Charles Baudelaire, *Da Essência do Riso*, Lisboa: Íman Edições, 2001, página 18.

1.4 POÉTICA DA METAMORFOSE: IDENTIDADE, ANTIGÊNERO, ANIMALIDADE E HIBRIDISMO

Espectador impassível das monstruosidades adquiridas ou naturais, que decoram as aponevroses e o intelecto daquele que fala, deito um longo olhar de satisfação à dualidade que me compõe... e acho-me belo!

Conde de Lautréamont, *Os Cantos de Maldoror*, canto VI, estrofe IV

a) Maldoror foi a criatura agressiva desenhada por Lautréamont para expor a sua identidade múltipla numa humanidade frágil. É nele que os *Cantos* absorvem aquilo que parecem ser vários auto-retratos de Lautréamont: «Dissimulou o seu carácter tanto quanto pôde durante um largo número de anos; mas, por fim, devido a essa concentração que não lhe era natural, todos os dias o sangue lhe subia à cabeça; até que, não podendo mais suportar semelhante vida, abraçou resolutamente a carreira do mal.»⁸⁸ Vive junto do mal, esboça de si mesmo uma figura trágica e negra, de poeta e criminoso ao mesmo tempo, e de homem do quotidiano moderno, que se encontra na *metamorfose* de todas as esquinas – na vida industrial, na pena capital, nos condenados, no crime das ruas, nas fotografias de corpos mortos – e que não consegue esconder uma parte da sua voz e da sua

88 - Conde de Lautréamont, *op. cit.*, canto I, estrofe III.

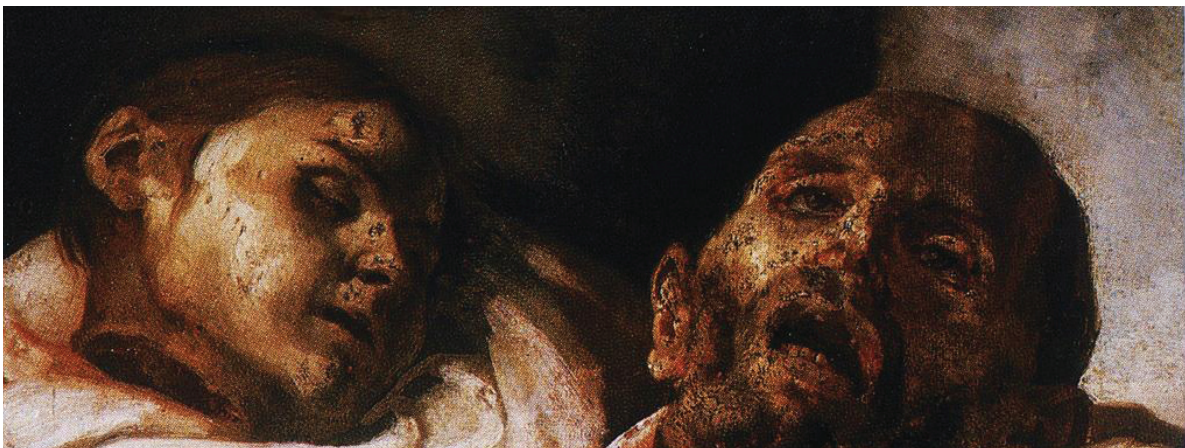


Fig. 15 - Théodore Géricault, *Têtes coupées*, óleo sobre tela, 1818 (detalhe).

loucura. Da realidade à irreabilidade – «Les premiers livres de Michaux sont fortement marqués par des passages de réalité à irréalité, caractéristiques du grotesque»⁸⁹ –, todas as imagens novas do quotidiano moderno possuem este movimento de analogia moral com o Homem. São símbolos de identidade – «Velho oceano, és o símbolo da identidade»⁹⁰ – imediatamente destruídos por outras analogias absurdas – «Velho oceano, ó grande celibatário»⁹¹. Temos um autor que não assina com o seu próprio nome, é Maldoror e as suas variações de identidade e forma que tomam o lugar de uma possível biografia. O auto-retrato de Ducasse são *autor* e *personagem*, várias vezes trocados. Até a sua própria identidade é misteriosa. O nome Lautréamont é um pseudónimo, inspirado em várias versões: *l'autre a Montevideo*, ou no livro *Lautréamont*, de Eugène Sue. A evolução do mito Lautréamont é a confirmação dessa diluição de identidade no trinómio Maldoror – Lautréamont – Ducasse. A diluição da interpretação, da expressão, da identidade e até de uma sexualidade difusa mantém o estado novo de surpresa. É o *Hermaphrodite endormi* do Louvre que é sugerido na sétima estrofe do segundo canto: «Ali, num pequeno bosque rodeado de flores, dorme o hermafrodita, profundamente entorpecido sobre a relva, humedecida pelas suas lágrimas. A Lua libertou o seu disco da massa das nuvens, e acaricia com pálidos raios aquele suave rosto de adolescente. As feições dele exprimem simultaneamente a mais viril energia e a graça de uma virgem celeste. Nada nele parece natural, nem sequer os músculos do corpo, que abrem caminho através dos contornos harmoniosos de formas femininas. Tem o braço dobrado sobre a testa, a outra mão encostada ao peito, como que para comprimir as batidas de um coração fechado a todas as confidências e carregado com o pesado fardo de um segredo eterno. Cansado da vida, e com vergonha de caminhar por entre seres que não se parecem com ele.»



Fig. 16 - Publicidade no Guia Comercial, Industrial y Particular de Jean-Jacques Liefink, Montevideo, 1869.

89 - Per Backstrom, *Le grotesque dans l'oeuvre d'Henri Michaux*, Paris: L'Harmattan, 2008.

90 - Conde de Lautréamont, *op. cit.*, canto I, estrofe IX.

91 - Conde de Lautréamont, *op. cit.*, canto I, estrofe IX.

92 - Gaston Bachelard, *Lautréamont*, Paris: José Corti, 1939/1995.

b) A metamorfose não é estranha ao homem, porque vem dele e vai para ele. «La fonction première de l'imagination est de faire des formes animales.»⁹² A sua estética é a da criação e a da destruição – o bem e o mal, o antes e o depois, original e a cópia –, tal como a da vida do homem. A *Encyclopédie d'histoire naturelle*, de Jean-Charles Chenu, é a maior fonte detectada nos próprios *Cantos*, e representa na perfeição essa dialéctica dúbia entre identidade e metamorfose. A forma enciclopédica é-nos familiar quando observamos os *Cantos*: alternância entre texto e imagem, acumulação de imagens, investigação, descrições naturalistas, animais raros, etc.

93 - Conde de Lautréamont, *op. cit.*, canto II, estrofe IV.

c) O que diz Lautréamont perante o tema da metamorfose é que ela é muito mais que uma insígnia romântica. Não são apenas as construções fantásticas em torno de um universo onírico, e são mais do que um diálogo novo entre literatura e ciência. Considerando os *Cantos* como um manual de alquimia, há uma personagem central que o fabrica e que se revê em toda essa fusão. O herói Maldoror não é uno, é divisível, é uma grande metamorfose, são vários dispositivos, é o princípio incerto da modernidade do seu tempo. Seja um rato de duas caudas, seja uma copulação com um tubarão fêmea, a metamorfose grotesca de Maldoror é sobre-humana, porque não tem medo de falhar. Mas é tremendamente humana porque se preocupa com o homem: «Raça estúpida e idiota! Vais-te arrepender de proceder assim. Sou eu quem to diz. Vais arrepender-te disso, oh sim! Vais arrepender-te disso. A minha poesia dedicar-se-á apenas a atacar, por todos os meios, o homem, esse animal selvagem.»⁹³ Maldoror é um autêntico animal selvagem que figura em todas as páginas desta enciclopédia intemporal, desenhando-se como uma enorme colagem disforme de formas humanas, vegetais e minerais.

d) A metamorfose revela esse lado «vivo» – animal – que se demarca pelo lado irracional e onírico. A metamorfose é a alteração biológica do meio, e parece-nos perfeita a construção do nome Lautréamont: *l'autre*. É algo que *deixou de ser* ou está *prestes a ser alguma coisa*. Para além da sua própria máscara, ele recria Maldoror como Lohengrin, Holzer, Leman, Lombano, Mario, Elsseneur, Reginald, Tremdall ou Mervyn, personagens

que vão surgindo no texto. É certo que, pelo menos através da sua personagem, há uma vontade expressa de usar mais máscaras. Parece clara a revolta de poder julgar sem ser julgado, ver sem ser visto, dentro da sua dinâmica agressiva. A própria ambivalência parece não ser definitiva: «Se existo, não sou um outro. Não admito em mim essa equívoca pluralidade.»⁹⁴ As máscaras correm por dentro do seu anonimato: quem passa pelo texto de Lautréamont segue um trajecto perigoso sem resolução estável. Esta é a sua imagem difusa, um atributo estético que passará a ser substancialmente mais real com o desfile infindável de formas e de animais.

94 - Conde de Lautréamont, *op. cit.*, canto v, estrofe III.

e) Mesmo quando retém uma forma humana, Maldoror assume-se como mestre dos disfarces e das identidades. Ora assume a forma de um pirata de cabelo dourado, ora a forma de um homem novo de cabelo longo preto, ora de um homem velho que vê o seu cabelo tornar-se branco como neve, ora assume a vontade de Deus e transforma-se num rinoceronte. Também transforma os seus gritos em víboras, e o seu amigo Dazet em escalopendra. É no conto «O Gato Preto», de Edgar Allan Poe,⁹⁵ e nas cabeças decepadas de Géricault que vemos que este homem grotesco das mil identidades é mais actual do que pensaríamos, e aí reside a sua modernidade – a metamorfose ao serviço do poeta para derrubar fronteiras. Não é o homem ou Maldoror a apaixonar-se pela imagem de si próprio, mas é uma atitude consciente de poder ter uma existência pulverizada, porque a sua época o permite. A metamorfose de Maldoror é a metamorfose de um nómada sempre em movimento, uma multiplicidade – poder ser livre, grotesco ou sarcástico – que o torna mais estético.

95 - Incluído em *Histórias de Mistério e Imaginação*, Lisboa: Verbo, 1971.

f) As comparações de Ducasse são a recusa da metáfora: implicam uma mudança e uma conversão directa, pura. A comparação cria uma mudança de estado no original: o homem, dentro do grande bestiário que é os *Cantos*, é a maior besta possível, com as suas inúmeras mutações. As metamorfoses animais de Ducasse/Maldoror, o seu impulso imagético mais frequente, podem ser um piolho a copular com a humanidade em três noites seguidas (em forma de alegoria da sujidade ou de um destemido ataque às ideias saídas da cabeça do homem). Ou um porco, porque este é um animal sem vestígios de divindade. No seu auge,

o grotesco e a metamorfose em Lautréamont são os singulares *belo como*, espelhos de uma beleza visceral, verdadeira, sem metáfora. Ficamos com a sensação de que este delírio da imaginação é um quase desafio satânico de transgressão. São estes momentos, que podem ser atravessados por ternura ao vilipendiar, de necessidades fisiológicas estranhas, por comportamentos irascíveis e de momentos de beleza tão cobertos de flores como de vermes. A maior beleza possível para Ducasse é transformar a própria Bíblia, o livro intocável, na sua própria peça teatral. Nos próprios *Cantos*, não há uma estrofe que não pareça contrariar a que lhe precede e nenhuma que pareça antever a seguinte, defraudando o leitor na lógica, sequência, linearidade, causa e efeito. Como já vimos na perversão do seu discurso e da sua autoria, a maior metamorfose dentro dos *Cantos* é a identidade do próprio autor – a primeira edição dos *Cantos* vinha assinada com três asteriscos.



Fig. 17/18 - Caspar David Friedrich, *Der Wanderer über dem Nebelmeer*, óleo sobre tela, 1818; Lucas Cranach, *o Velho, Hercules and Antaeus*, óleo sobre painel, 1530.

g) A mutação seria um processo mais tarde tornado famoso pelos surrealistas, que, partindo de uma escrita ou de um desenho automático, com ou sem referencial, encontravam uma outra imagem análoga ou não. A metamorfose é um veículo puro de imaginação. Muitas vezes nos *Cantos* a realidade é puxada para a impossibilidade, para o fantasioso, e é transformada em objectos estéticos: «É belo como a retractibilidade das garras das aves de rapina; ou ainda, como a indecisão dos movimentos musculares nas feridas das partes moles da região cervical posterior; ou antes, como essa ratoeira perpétua, cuja eficácia é restabelecida por cada animal apanhado, que consegue sozinha apanhar indefinidamente roedores, e funcionar até escondida debaixo da palha; e, sobretudo, como o encontro fortuito numa mesa de dissecação entre uma máquina de costura e um guarda-chuva!»⁹⁶

96 - Conde de Lautréamont, *op. cit.*, canto VI, estrofe III.

h) O movimento simbolista viu no mito de Salomé a junção de várias possibilidades modernas: é a violência do corpo decapitado de São João Baptista e o mito da androginia, popular nessa época, que na sua dança não revelam o que está escondido, ou ainda uma dupla sexualidade, que lança mais dúvidas sobre aquilo em que o corpo se tinha tornado. O corpo perde a harmonia clássica e é desmontado. Com o vampiro e com o hermafrodita, o género perde definição, aparece-nos na sua confusão melancólica e é difuso: «Cansado da vida, e com vergonha de caminhar por entre seres que não se parecem com ele, o desespero conquistou-lhe a alma, e parte solitário, como o mendigo do vale.»⁹⁷

97 - Conde de Lautréamont, *op. cit.*, canto II, estrofe VII.

i) O corpo é difuso, a mente é difusa, o hermafrodita é a personagem nos *Cantos* que é odiada e amada ao mesmo tempo, a personagem bipolar por natureza. Ducasse liga o grotesco do género à sua ordem estética, um certo tipo de sublime inferior, feio, maléfico – tal como fizera já Victor Hugo no seu prefácio a Cromwell. O grotesco retira aquilo que é estranho da normalidade, e Lautréamont retira do feio a sua beleza: «O que são afinal o bem e o mal? Serão ambos uma mesma coisa, perante a qual manifestamos com raiva a nossa impotência, e a paixão de atingir o infinito ainda que pelos meios mais insensatos? Ou serão, pelo contrário, duas coisas diferentes? Sim... mais vale que sejam uma e a mesma coisa.»⁹⁸

98 - Conde de Lautréamont, *op. cit.*, canto I, estrofe VI.

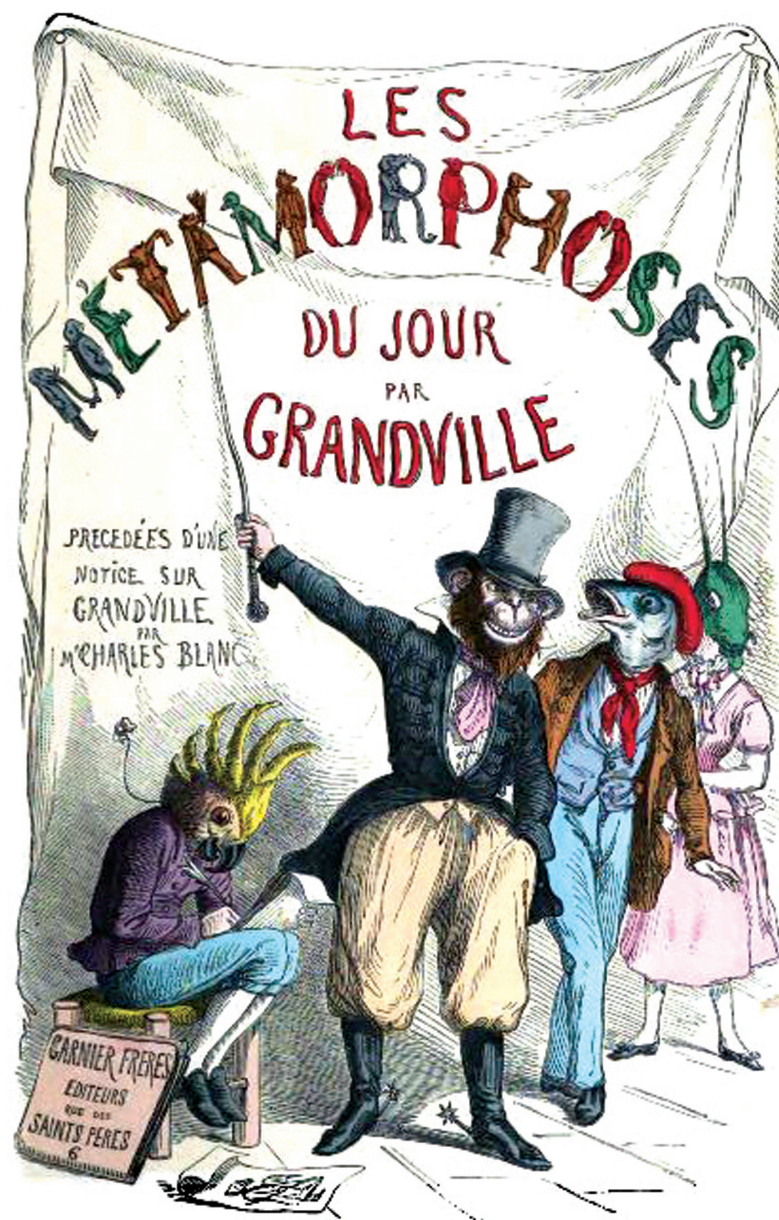


Fig. 19 - J. J. Grandville, *Les métamorphoses du jour*, litografia, 1829.

j) Muito perspicazmente, Jean Michel Olivier chamou-lhe o *texto do Vampiro*⁹⁹. O vampiro não tem gênero, é a personagem metamorfoseada por excelência. A linguagem de Ducasse é revestida, réptil, com diferentes camadas e peles mutantes. É a linguagem dos outros, emprestada às suas inúmeras criaturas e figurações. Os *Cantos de Maldoror* é uma obra antigênero porque é vampírica.

99 - Jean Michel Olivier, *Lautréamont, Le texte du vampire*, Lausanne: L'Âge d'Homme, 1981.

k) A metamorfose é o complexo constante de Lautréamont: «A metamorfose não surgiu nunca aos meus olhos senão como a alta e magnânima repercussão de uma felicidade perfeita, que eu esperava há muito tempo. Havia enfim chegado o dia em que me transformei em porco! Experimentava os meus dentes na casca das árvores; ao meu focinho, contemplava-o com delícia. Não restava em mim a mais pequena parcela de divindade: consegui elevar a minha alma até à excessiva altura dessa volúpia inefável. Escutai-me, pois, e não coreis, inesgotáveis caricaturas do belo que levais a sério o zurro risível da vossa alma, soberanamente desprezível; e que não compreendeis por que é que o Todo-Poderoso, num raro momento de bufonaria excelente, o qual, certamente, não ultrapassa as grandes leis gerais do grotesco, se deu um dia ao mirífico prazer de fazer com que num planeta habitassem seres singulares e microscópicos, a quem chamamos humanos, e cuja matéria se assemelha à do coral vermelho.»¹⁰⁰ A metamorfose em Lautréamont é, para além do verbo, a imagem estilizada, a imagem poética que se autonomiza, que se vira ao mundo e que é capaz de o bater, provocando o fortuito e a coincidência, o belo e o feio. A obra de Lautréamont é uma verdadeira fenomenologia da agressão: ela é agressão pura dentro do mesmo campo em que a poesia é pura. Nos *Cantos* nada é passivo. Lá, a vida animal não é uma mera metáfora. Ela não comporta símbolos de paixão, mas sim instruções de ataque. Se nas fábulas de La Fontaine vemos a psicologia humana disfarçada, os *Cantos* escrevem uma fábula inumana moderna, repleta de impulsos brutais que nos são familiares. Nos *Cantos* existem 185 animais diferentes. A soma destas sugestões é um retrato não de uma soma de imagens, mas de uma soma de impulsos. Não se trata de uma acumulação simples de animais, como na obra de Victor Hugo, estática, inerte. As formas bizarras e pi-

100 - Conde de Lautréamont, *op. cit.*, canto IV, estrofe VI.

torescas são a marca da riqueza objectiva do mundo. Vemos as paisagens de Caspar David Friedrich transformadas em marés revoltas e servidas com a delícia macabra de Lucas Cranach. É a ânsia excessiva pela vida que deforma os seres e que determina as metamorfoses. Não é o vegetalismo, mas a animalidade que é sensível dentro da obra de Lautréamont. Lautréamont é um precursor da poesia da violência pura, uma poesia que se encanta com as liberdades totais da vontade. A metamorfose muda o valor original, mas ganha uma segurança musical. E é uma violência que ultrapassa as fronteiras humanas, ao contrário de Sade e Casanova, que desejavam somente um objecto humano. E a animalidade é o meio de realizar este acto vigoroso. Por consequência, a animalidade é a conquista de um outro movimento, e, também, de um tempo novo. Por comparação e antítese com Franz Kafka, diríamos que em Kafka o ser é um ser que vive na miséria, que é o mal profundo, que é lento, uma existência coagulada. Entre estes dois pólos distintos – Kafka e Lautréamont –, há um meio-termo: o bestiário e o poder transformador dos nossos sonhos. N'A *Metamorfose* reconhecemos que temos uma tendência para animalizar a nossa vida, as nossas fadigas. Em Kafka, as formas empobrecem, em Lautréamont, multiplicam-se, porque se exalta o querer viver. Em Lautréamont, a metamorfose é urgente e directa, e a produção de forças vitais uma realização sumária. Os instantes não são pensados, saboreados dentro do seu isolamento. Eles são rápidos e sucessivos. É a dinâmica dessa agressão precisa que determina a besta útil. As nossas fronteiras são animais, a nossa totalidade é animal, e a nossa consolação vai por esse critério.

l) O hibridismo é a mulher-peixe, de Magritte, na sua edição dos *Cantos* de 1948¹⁰¹. É a mulher-demónio de Baudelaire, e é a louca que aparece no canto III, metade humana, metade animal. É o estado bipolarizado. Lembramo-nos das descrições dos sonhos e delírios arquitectónicos de Thomas de Quincey sobre Piranesi¹⁰²: a arquitectura que se multiplica por máquinas, rodas e catapultas, o chão que abre, os movimentos em espiral, a vida de andarilho, o vórtice e a antítese expostos. Constatamos que em várias passagens dos *Cantos*¹⁰³ conseguimos prever o mesmo drama desconcertante.

101 - Conde de Lautréamont, *Les Chants de Maldoror*, Bruxelas: Éditions La Boétie, 1948.

102 - Thomas de Quincey, *Confissões de um Opiómano Inglês*, Lisboa: Contexto, 2001, 149.

103 - «Queira o céu que o nascimento dele não represente uma ca-

m) As projecções de Ducasse implicam a duplicidade, são incertas. Para ele, já não é suficiente a observação e o estudo do mundo: o incerto e o dúbio são o seu limite. Antes de Ducasse, a excentricidade eram os pré-rafaelitas e os simbolistas. O hibridismo tornou-se estético no momento em que monstros e fantasmas entraram no diálogo moderno. Depois destas projecções, são corpos inteiros de fusão. Em Grandville, sobretudo no seu *Les métamorphoses du jour*, os animais humanizados roçam a animalidade do homem. Grande parte dos seus álbuns podia ser ilustrações directas de passagens dos *Cantos*. A ilustração de Grandville inscreve-se, por um lado, na tradição zoomórfica e antropomórfica dos fabulários e bestiários, e, por outro, na introdução na caricatura política de sátira social, na qual dos humanos, sobretudo dos políticos, é extraída a sua face animal. Nos dois, vemos uma catalogação dos tipos sociais baseada nos novos comportamentos da sociedade. A correspondência homem-animal forma uma transgressão pelo grotesco: a matéria e o espírito fundem-se, a identidade é dissimulada, o género é dúbio, e a animalidade e o hibridismo caracterizam a comédia humana.

lamidade para o país que o repeliu do seu seio. Vai de terra em terra, odiado em toda a parte. Uns dizem que foi acometido por uma espécie de loucura original, que vem desde a infância.» Conde de Lautréamont, *op. cit.*, canto 1, estrofe XI; «Quando um aluno interno, num liceu, é guiado durante anos, que são séculos, de manhã à tarde e de tarde até ao dia seguinte, por um pária da civilização, que não tira os olhos dele, sente as vagas tumultuosas de um ódio ardente elevarem-se, como um espesso vapor, no cérebro, que lhe parece prestes a rebentar. Desde o momento em que o meteram na prisão até àquele, que se aproxima, em que de lá sairá, uma febre imensa amarelece-lhe o rosto, junta-lhe as sobrancelhas e escava-lhe o olhar(...)». Conde de Lautréamont, *op. cit.*, canto 1, estrofe XII; «Vi agruparem-se, sob os estandartes da morte, o que foi belo, o que, depois da vida, não se tornou mais feio; o homem, a mulher, o mendigo, os filhos de reis; as ilusões da juventude, os esqueletos dos velhos; o génio, a loucura, a preguiça, o seu oposto; o que foi falso, o que foi sincero; a máscara do orgulhoso, a modéstia do humilde; o vício coroado de flores e a inocência traída.» Conde de Lautréamont, *op. cit.*, canto 1, estrofe XII.



Fig. 20 - Théodore Géricault, *Le radeau de la Méduse*, óleo sobre tela, 1818.

104 - Conde de Lautréamont, *op. cit.*, canto II, estrofe XIII.

2. PLÁSTICA: A ESTÉTICA LAUTRÉA- MONT E O DISPOSITIVO DE FIGURAÇÕES

2.1 A ILUSTRAÇÃO LITERÁRIA ANTES E DEPOIS DE MALDOROR

a) A ilustração sempre se ressentiu como categoria: quase sempre confinada num outro reservatório que não o seu. Veja-se as iluminuras medievais, sem autonomia em relação ao livro, sofrendo com os desenvolvimentos das dúvidas escolásticas e dependendo sempre de um referencial: o texto. O livro moderno tem mais autonomia: sabemos que os poemas de Edgar Allan Poe rapidamente se tornaram apetecíveis para a ilustração, pela sua densidade, e só a ilustração conseguiu alterar os próprios poemas e romper com o seu referencial até aí estanque. Nos *Cantos*, temos os dois casos. Mesmo contando com a sua profusão imagética, ao ilustrador dos *Cantos* e à história das suas abordagens, põe-se o problema da incapacidade de interpretação, tal é a quantidade vertiginosa de sugestões, que se reduziu na maior parte das vezes a reproduções das suas fantasias.

b) «Aquele que não viu um navio afundar-se no meio do furacão, da intermitência dos relâmpagos e da mais profunda obscuridade, enquanto os que nele se encontram são oprimidos pelo desespero que sabeis, esse não conhece os acidentes da vida. Finalmente, um grito universal de dor imensa evade-se por entre os flancos da nave, enquanto o mar redobra os seus ataques terríveis. É o grito impelido pelo abandono das forças humanas.»¹⁰⁴ Em 1817, Géricault pintava *Le radeau de La Méduse*, um verdadeiro tratado da vida e da morte, com provas de canibalismo em cima da jangada. A tela exhibe o mais puro romantismo dramático, gradual ao longo do tempo – a tela sofre hoje um escurecimento de um pigmento. Esta estrofe 13 do canto II parece a descrição perfeita deste acon-

tecimento, aproximando-se do realismo. Neste caso, Maldoror espera pelos náufragos para os abater, os tubarões disputam os membros humanos dos corpos que boiam e Maldoror encontra o seu primeiro amor: a fêmea tubarão. Entre a pintura de Géricault e este trecho dos *Cantos*, a associação parece simples e literal. Não tão óbvia como a fotografia de Man Ray publicada no primeiro número da *La révolution surréaliste*, em 1924, que mostra uma série de objectos envoltos num cobertor e amarrados por uma corda. Sabemos como o texto dos *Cantos* se preza a fugir a categorizações. As descrições minuciosas são também apetecíveis, mas muitas vezes não sabemos decifrar se estamos a ler um pressuposto filosófico ou um catálogo científico de animais exóticos. O trabalho de Man Ray ilustra de forma precisa essa distância das palavras de Ducasse: um enigma puro.



Fig. 21 - Man Ray, *Enigme d'Isidore Ducasse*, escultura, 1920.

c) A edição da casa G. L. M. dos *Cantos de Maldoror*, em 1938, testemunharia o encontro marcante da várias personalidades do movimento surrealista, sublinhando as relações entre poesia e imagem e perpetuando a influência de Lautréamont no catálogo das técnicas surrealistas. Os surrealistas permitiram o melhor diálogo entre poesia e ilustração: a sua irracionalidade profunda incitou a considerar o encontro entre o poeta e o pintor como a manifestação mais convincente na arte da ilustração, sabendo que existe uma estranha cumplicidade entre a linguagem plástica e a linguagem poética. Uma e outra seduzem a inteligência discursiva. Vemos também, por exemplo, no Jogo de Marselha,

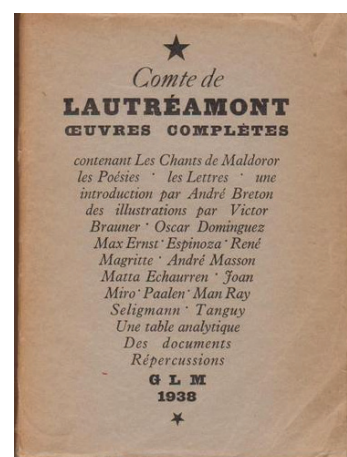


Fig. 22 - Capa dos *Cantos* das Éditions G. L. M. de 1938.

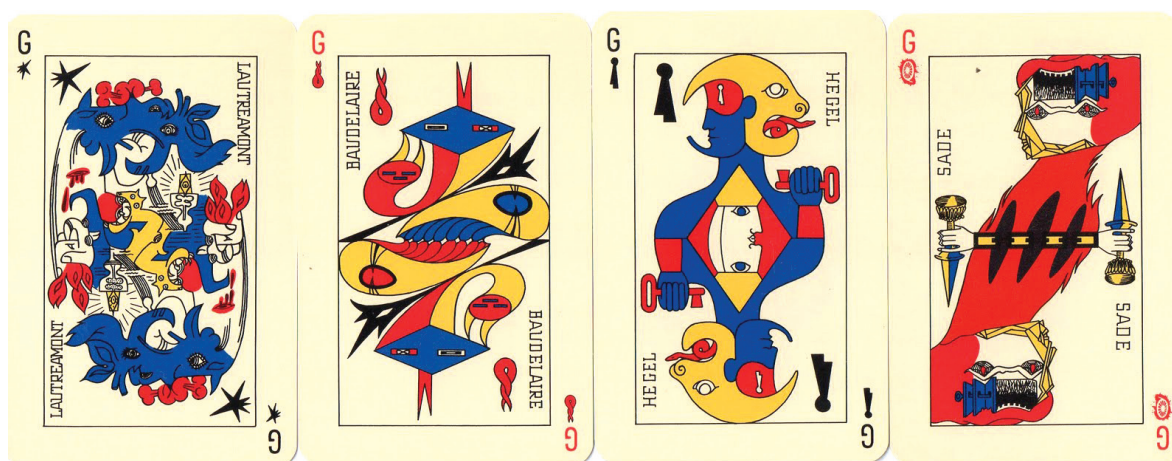


Fig. 23 - *Le jeu de Marseille*, baralho ilustrado por Victor Brauner, André Breton, Oscar Domínguez, Max Ernst, Jacques Hérold, Wilfredo Lam, Jacqueline Lamba e André Masson em 1940.



Fig. 24 - Jean du Pré, *Horae ad Usus Romanum* (Livro de horas), xilogravura, 1485.



Fig. 25 - Bíblia de Gutenberg, iluminura, 1454.

105 - A expressão «livro do diálogo», sempre que usada, remete para Yves Peyré e para o seu *Peinture et poésie - le dialogue par le livre*, 1874 - 2000, Paris: Gallimard, 2006. Usou-a em detrimento de livro ilustrado no seu estudo da ilustração literária moderna.

essa ambígua relação que se transforma num objecto para uso: as cartas de jogar são ilustradas com figuras-escretores.

d) Os *autodesenhos* de Artaud, as colagens Merz de Kurt Schwitters ou as caixas de Joseph Cornell são hoje considerados livros ilustrados, ainda que subvertidos no seu aspecto formal. A imagem e o texto estão lá, mas em pequenas parcelas: linhas retiradas do texto original, imagens de referência, a capa recortada, a palavra que corre por cima do desenho. E a tridimensionalidade. Muitas vezes, Cornell usa a colagem para cobrir as suas caixas. A narrativa é transformada numa simultaneidade, fragmentada e recortada, tal qual como o livro ilustrado surrealista tentava fazer. Os livros ilustrados são agora construções em que o ponto de partida pode, por acaso, ser o texto. Artaud, no seu *50 dessins pour assassiner la magie*, parte de desenhos que normalmente são deixados nas margens dos livros.

e) A história da ilustração literária parece desenhar-se a partir de várias dúvidas suscitadas por este problema-chave: discutir se há uma hierarquia entre texto e imagem. Esta discussão apresenta, em termos gerais, três hipóteses:

I – Pode ser uma adulação do texto, usar(-se) da *glória* do texto que ilustra e ser uma transcrição mais ou menos directa.

II – Pode ser um *diálogo*¹⁰⁵ entre imagem e texto.

III – Pode ser uma alavanca para o reconhecimento do texto.

O advento da ilustração literária ocidental veio, claro, com a impressão. Até meados do século XIX, é baseada em relações miméticas entre texto e imagem. Em grande parte dos casos, a imagem – as capitulares iniciais, os elementos decorativos e as ilustrações – segue o texto como uma paráfrase gráfica. De certa forma, o artista gráfico interveio enquanto perceptivo e submisso e sentiu-se compelido a fazer corresponder o seu estilo à criação textual. O fenómeno do livro ilustrado – e o da instauração por defeito do conceito em si – parece vir da aura própria que o poeta e o objecto literário sempre tiveram.

f) O percurso da ilustração, desde a impressão do incunábulo mais famoso, a Bíblia, e dos Livros das Horas, aos tempos modernos, foi, para além de um processo de valorização da imagem em relação ao texto, também o da sua dessacralização. O aparecimento do livro impresso e da imagem associada percorreu um caminho em conjunto, mas que se separou com o tempo. A imagem deixa gradualmente de precisar de recorrer ao texto, porque este também já não é religioso. Parece que o primeiro incunábulo ilustrado a conter xilogravuras foi uma versão das *Fábulas*, de Esopo, com xilogravuras de Ulrich Boner, em 1461. *Peregrinatio in terram sanctam*, o primeiro livro de viagens ilustrado, de 1486, impresso e ilustrado por Erhard Reuwich, e *Hypnerotomachia Poliphili*, de Francesco Colonna, impresso por Aldus Manutius em 1499, com ilustrações belíssimas de um artista desconhecido, fazem parte dos primórdios da ilustração literária.

g) A *Divina Comédia*, de Dante, foi soberbamente ilustrada por Sandro Botticelli, um trabalho comissionado por Lorenzo di Pierfrancesco e realizado entre 1480 e 1500. Por alguma razão desconhecida, os desenhos nunca foram concluídos. Alguns estão ligeiramente coloridos. O documento era manuscrito por



Fig. 26 - Sandro Botticelli, *Sodomites*, desenho, 1481.

Nicolaus Mangona, e supõe-se que era aberto verticalmente. Mais tarde, o fólio perdeu-se no século XVII.

h) As *Fábulas* do escravo Esopo, um contador de histórias, dariam seguimento a uma tradição intemporal de narrativas didáticas de bestiários onde os animais adquirem comportamentos humanos. Com o tempo, transformaram-se também num dos livros mais ilustrados de sempre, com versões feitas por Wenceslas Hollar (1666) ou Francis Barlow (1714). A simplicidade do texto e das situações descritas conseguiu dar alguma liberdade e diálogo possível aos inúmeros ilustradores que trabalharam sobre as *Fábulas*. Uma das versões ilustradas por Marcus Gheeraerts, em 1547, um trabalho mimético por excelência, iniciou um ciclo interminável na ilustração sobre textos. Neste caso, o texto é eminentemente visual, e as imagens não religiosas: as fábulas facilmente se sobrepõem em importância aos desenhos, por serem imensamente sugestivas. Talvez a primeira ilustração literária no sentido desse *diálogo* entre escritor e artista tenham sido os desenhos de Hans Holbein nas margens de um exemplar do *Elogio da Loucura*, de Erasmo de Roterdão, conservado no Museu de Basel. São desenhos à maneira das suas xilogravuras da *Dance of Death*. Este foi um projecto de raiz, mas os seus desenhos sobre o texto de Erasmo seriam diferentes. Em 1511, Holbein quis celebrar esse *diálogo* perante a obra de Erasmo de Roterdão, ilustrando o seu *Elogio da Loucura* nas margens do manuscrito e adoptando parte do seu estilo peculiar. As ilustrações surgem como pequenos estudos ocasionais ao longo da leitura, nas margens do livro, a par de sublinhados e outras anotações. O *Elogio da Loucura* era uma sátira leve da sociedade europeia e uma denúncia amarga dos clérigos, do papa, e dos governos em geral. A obra teve várias edições e traduções e desencadeou um género totalmente novo: o elogio da paródia. Daria também origem a uma tradição artística, com esses desenhos laterais e descomprometidos de Hans Holbein.



Fig. 27 - Hans Holbein, sem título, desenho, 1523.

i) William Blake tem sido bastante recuperado pela cultura popular, o que sublinha a individualidade da sua obra. Escritor e pintor (e ainda gravador), Blake ilustrou *O Paraíso Perdido*, de John Milton, e *A Divina Comédia*, de Dante, e fez também uma



Fig. 28 - William Blake, *The Punishment of the Thieves*, técnica mista sobre papel, 1824-7.

série de 150 têmperas para ilustrar a Bíblia, comissionada por Thomas Butts. A arte panfletária de Blake foi a expressão mais pura dentro da ilustração literária, onde o compromisso entre texto e imagem é total. A palavra «ilustração» poderia aqui deixar de existir, já que o *diálogo* é intrínseco e interior. Se há diálogo, é entre Blake e ele próprio. Existem ainda algumas dúvidas sobre a forma de composição de William Blake nas suas placas de cobre: se juntava poesia e desenho ou se imprimia as duas ao mesmo tempo. Numa carta a Thomas Burt, em 1803, Blake diria que o espaço que seria suficiente para ele escrever também seria suficiente para desenhar. A sua pequena casa de Londres servia para isso tudo. A sua produção foi reapelidada como livro de artista, algo que nos dias de hoje é reconhecido como comum.



Fig. 29 - William Blake, *Cerberus*, técnica mista sobre papel, 1824-7.

j) À excepção da figura seminal de William Blake, a ilustração literária até meados do século XIX prossegue pelo carácter mimé-

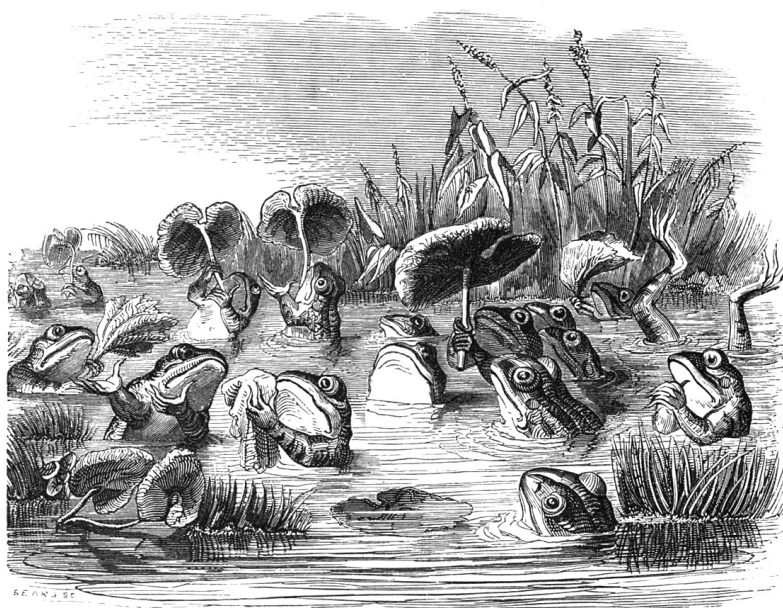


Fig. 30 - J. J. Grandville, *Fables de La Fontaine*, desenho, 1838.

tico dos textos em que se debruça, normalmente clássicos, e não sofre grande expansão. Autores como Fragonard (1732– 1806), J. J. Grandville (1803–1847), numa vertente satírica, ou Gustave Doré (1832–1883), com recursos técnicos admiráveis, ilustrariam mais clássicos: *A Divina Comédia*, *O Paraíso Perdido*, *As Viagens de Gulliver*, *Robinson Crusoe*, *Dom Quixote*, outra vez as *Fábulas* de La Fontaine e também de novo a Bíblia.

k) Na era vitoriana, John Ruskin aplicou ao romantismo a célebre frase de Horácio (c. 20 a. C.), da sua *Arte Poética*, «Ut pictura poesis» – a poesia como a pintura – na sua abordagem da sua concepção de arte. Foi a democratização da importância da expressão e o fim da supremacia da poesia sobre o visual. O livro ilustrado passa então a livro de *diálogo*, quando os dois campos se aliam. No final do século XIX, tudo isto começa a transformar-se quando a literatura e a poesia acompanham essas transformações, entrando dois signos de naturezas diferentes em discussão: o verbal e o visual. Ou quando a ilustração se torna finalmente expansiva, e a imitação é trocada pela expressão.

l) A expressão pictórica e poética moderna foi criada entre

Mallarmé e Manet: foi esse o território onde a ilustração literária cresceu. A nova poética trouxe também novas abordagens: *L'après-midi d'un faune*, poema de Mallarmé de 1887 e ilustrado por Manet, dedilhou esta transformação. O conceito de livro ilustrado até então gerava uma confusão de hierarquias: a modernidade preferiu um terreno híbrido, um campo de diálogo. *Ut pictura poesis* é a projecção prévia dessa fusão nascida entre Baudelaire, Mallarmé e Manet. O livro passa a ser o território de consenso e de encontro, um espaço maior de criação e de expressão onde duas artes maiores são reconhecidas. A renovação da arte da ilustração deu-se em grande parte devido à actividade da escola de Paris da segunda metade do século XIX e da primeira metade do século XX. O espaço providenciado pela página do texto era agora outro. Livros como *Les fleurs du mal*, amplamente ilustrado, nunca poderiam absorver uma abordagem mimética. Por exemplo, a abordagem de Odilon Redon é inteiramente feita por visões interiores, sem nunca copiar os ambientes e as personagens de Baudelaire. Mallarmé faz uma edição luxuosa do poema «O Corvo», de Edgar Allan Poe, em 1875, e fá-la acompanhar de novo por desenhos de Édouard Manet, inaugurando-se como marco incontornável da ilustração literária, através da pluridisciplinaridade da obra de Poe. Mas seria em *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*¹⁰⁶ que a ilustração literária tomaria novos rumos, situando-se algures onde o texto fugia e se transformava em imagem, algo semelhante à poesia visual. O título flutua elegantemente partido pelo poema todo. Joga com as palavras espalhadas, há uma mancha tipográfica interessante que dá ao texto um outro significado: os espaços em branco convergem para uma interpretação visual do texto. O poeta torna-se ele próprio ilustrador. Mallarmé tinha deixado instruções precisas para publicar e paginar o seu *Coup de dés*, descritas no seu prefácio de 1897: «Os espaços em brancos adquirem importância, dispersam o texto e dão-lhe movimento.» Mallarmé pedia então o verso livre, contrário ao costume, e deixava solta a composição tipográfica. A sua preocupação com aspecto visual do poema foi a invenção do espaço na modernidade, e a invenção de espaço livre para o poema e para a ilustração, podendo uma ser outra, e a outra ser uma. A poesia de vanguarda, polvilhada por novas regras, confunde-se com a



Fig. 31 - Édouard Manet, *L'après-midi d'un faune*, ilustração, 1876.

106 - Stéphane Mallarmé, *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*, Paris: Gallimard, 2002. Publicado originalmente na revista *Cosmopolis* em 1897, e em forma de livro em 1914.



Fig. 32 - Édouard Manet, *Le corbeau*, ilustração, 1875.

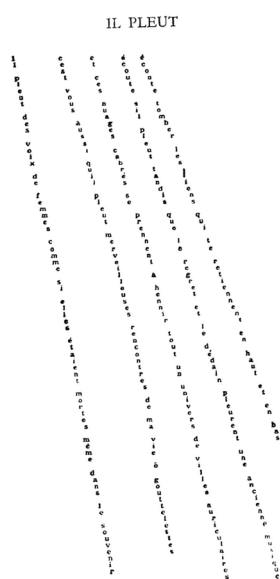


Fig. 33 - Guillaume Apollinaire, «Il pleut», *Calligrammes*, 1918.

ilustração, e a ilustração aproxima-se de outros meios: o cinema, a fonografia, a rádio e a publicidade implodem o texto escrito. Também a tipografia clássica termina a sua carreira cingida ao texto ordeiro: é o tempo dos *Calligrammes* (1913–16), de Apollinaire. O texto fica sujeito a novas regras: a palavra ganha ritmo, espaço cénico, tempo, espacialidade, verticalidade e sonoridade. Apollinaire já tinha acabado com a pontuação em *Alcools* (1913), mas, em *Calligrammes*, palavra e imagem trocam de vestimentas, e a dimensão visual do texto poético é cuidada. A palavra ganha matéria, caem as capitais, e a palavra é desenho também. No fim, a palavra faria a sua entrada apoteótica na pintura como um elemento da composição. O poema «L'espionne» separa três estrofes de quatro versos de oito sílabas, mas a segunda estrofe é composta assim:

Tu te déguises

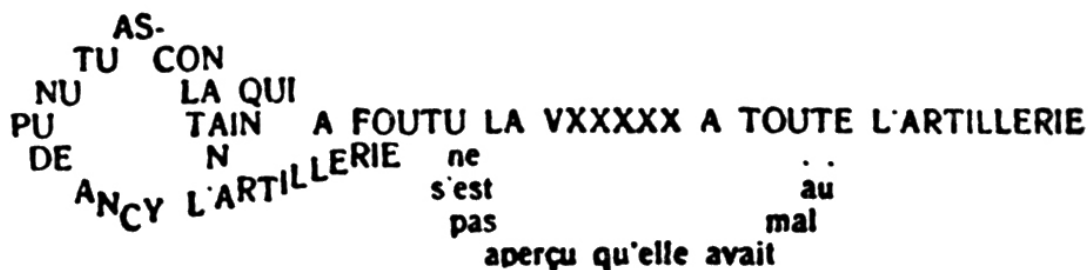
À ta guise

Mémoire espionne du cœur

Tu ne retrouves plus l'exquise

Ruse et le cœur seul est vainqueur

Há um ritmo interno novo: *À ta guise* cria um espaço sonoro de pausa e suspensão, precisamente como no cinema. O poema «2e canonnier conducteur» tem a forma de uma metralhadora francesa da Primeira Guerra Mundial, e «Du coton dans les oreilles», parece tornar-se a sua própria ilustração. «Il pleut» é, por fim, ilustração pura.



m) Neste diálogo, e em termos físicos, o livro ilustrado pode agora adquirir intermináveis formatos: o livro do diálogo pode ser um livro de artista, sem intervenção de um texto exterior ao artista, um livro-objecto, um poema visual, um caligrama, pode

ser intervenção assêmica, a imagem pode ser texto, o texto pode ser imagem, o diálogo pode ser em metagrafias – o texto é o desenho. *Prose du transsibérien* (1913), uma colaboração de Sonia Delaunay e Blaise Cendrars, é, tanto quanto sabemos, o maior livro ilustrado alguma vez feito. Desdobrado, atinge quase dois metros. Os dadaístas rapidamente alterariam qualquer regra anterior: o texto seria desordenado. Poemas sem linguagem, de Picabia, mas sobretudo o *Poèmes et dessins de la fille née sans mère* está já a caminho do livro de artista. A diferença aqui é a incorporação do texto como um elemento gráfico, comparando por exemplo com o livro de artista de Pissarro. Os excessos da poesia de vanguarda estão todos lá: no texto e nas ilustrações, o alcoolismo, o hermafroditismo, a droga, o dandismo. Picabia estava num sanatório com uma crise nervosa. *La fin du monde, filmée par l'Ange Notre Dame*, de 1919, foi inicialmente pensado como um filme, cujo tema seria o fim do mundo. Blaise Cendrars escreveu-o e Fernand Léger ilustrou-o. Foi um dos livros mais importantes na transição entre o dadaísmo e o surrealismo, e no qual Léger fez as primeiras experiências com letras desenhadas.

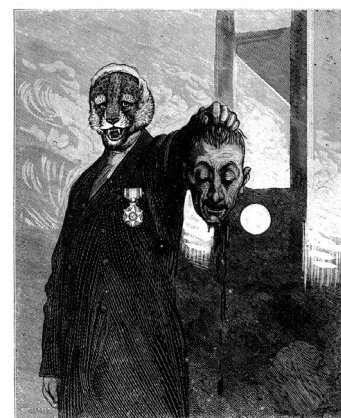


Fig. 34 - Max Ernst, *Une semaine de bonté*, 1933.

n) O surrealismo desencadeou a impressão de inúmeras edições e formatos e publicou vários registos diversificados, principalmente concentrados nas suas revistas *La révolution surréaliste* (1924-1929), *Le surréalisme au service de la révolution* (1930-1933) e a *Le minotaure* (1933-1939), sobretudo esta última, profusamente ilustrada. Tirou claramente proveito da reavaliação de certas artes, através da experimentação de alguns artistas durante a sua colaboração com o movimento. Um dos grandes feitos do livro ilustrado no surrealismo foi ter sido apresentado em formatos e deposições completamente inovadores: Max Ernst faria a primeira novela-colagem em *Une semaine de bonté*, legendada e apenas com imagens roubadas das *Magazines littéraires*. A base do surrealismo foi sempre um certo diálogo do paradoxo, mais do que uma representação mimética. Na sua história, percebem-se os autores que recuperou e ilustrou: ver-se-á como aí as metáforas de Lautréamont foram mais do que nunca um ponto de partida perfeito para a sua posição iconoclasta, que menosprezava a novela convencional, os géneros e as técnicas definidas.

o) A edição de 1949 do livro *Les jeux de la poupée* intitula-se *Illustrée des textes par Paul Éluard*. As construções de Bellmer fazem lembrar as construções de Chirico. São jogos, à semelhança dos inúmeros jogos surrealistas. As bonecas de Bellmer são anedoticamente distorcidas: a ideia de sequela e de jogo está presente, e o enigma das suas posições apresenta-se como uma sedução. As variações constantes são parte do experimentalismo: intertextualmente falando, ele preparava o campo para Paul Éluard. Compara os seus corpos com anagramas: duas pernas remetem para outras duas pernas na outra extremidade. Tal como nos textos em Apollinaire, que se transformam em imagem, as personagens de Bellmer transformam-se em *puzzles*, preparando a alcova para os textos de Éluard.



Fig. 35 - Hans Bellmer, *Les jeux de la poupée*, illustrée des textes par Paul Éluard, fotografia, 1938.

2.2 VERSÕES ILUSTRADAS DOS CANTOS DE MALDOROR



Fig. 36 - Retrato imaginário de Lautréamont por Félix Vallotton em 1921.

a) Os *Cantos de Maldoror* construíram a sua aura inicialmente no plano poético – o lado *verbal* –, e depois foram surgindo timidamente algumas tentativas ilustradas. É talvez a prova cabal de que o *verbo* nos *Cantos* é tão *imagem* como a própria *imagem*, e que, por sua vez, a imagem decorrente do verbo é um excesso de imagem. É, por isso, natural, inserir-se a lógica poética e plástica de Lautréamont num percurso traçado historicamente por Bosch, Goya, Fuseli e Odilon Redon. Ou também Dürer, Holbein, as gravuras de William Hogarth e quase toda a obra de William Blake. Em França, *Melmoth the Wanderer* (1820), de Charles Robert Maturin, *Fausto* (1802/1832), de Goethe, o poema trágico *Tragedy of Man* (1861), de Imre Madach, a obra de Edgar Allan Poe, os poemas de Baudelaire, o *Turpitudes sociales*, de Pissaro, o mito de Sade, a obra de William Blake e a Comuna de Paris, que se aproximava, são a biografia de influências de Lautréamont. Mas Lautréamont foi a figura exemplar para os surrealistas, entre Rimbaud, Baudelaire, Poe ou Lewis Carroll. A par de *Alice in Wonderland*, de Lewis Carroll, Os *Cantos de Maldoror* criaram um fascínio imagético inquestionável no movimento surrealista, e essa relação comprimiu toda a distância com o século passado, desde a data de publicação dos *Cantos* e o seu esquecimento forçado. Se podemos indagar sobre a medida em que os diversos editores e prefaciadores de Lautréamont foram os principais inventores¹⁰⁶ de uma parte do mito Lautréamont, foi a aventura¹⁰⁷ surrealista que tornou visível a poética dos *Cantos*: «Se é certo que os surrealistas cercaram Lautréamont de fios de arame farpado, conscienciosamente ligados a meritíssimas voltagens, é certo também que a poética surrealista forneceu o último estágio de conhecimento capaz de penetrar o segredo, até então absoluto, da cabeleira de Falmer, radiando essa floresta de pontas de fogo, hoje em dia chamadas, excessivamente chamadas, acaso objectivo, automatismo psíquico, humor negro, surracionalismo, etc.»¹⁰⁸ A sua *estética do absurdo* manteve-o em parte resguardado numa bolha intocável. Mas a progressão do mundo aproximou-o dele: quantas cenas hoje são cenas desse *teatro do absurdo*. A voz *estética* de Ducasse

106 - Maurice Saillet, *Les inventeurs de Maldoror*, Cognac: Le temps qu'il fait, 1992.

107 - Jose Pierre, *L'aventure surréaliste autour d'André Breton*, Paris: Filipacchi, 1986.

108 - «Lautréamont», Mário Cesariny, *As Mãos na Água, a Cabeça no Mar*, Lisboa: Assírio & Alvim, 1985, 110 - André Breton, «Segundo Manifesto do Surrealismo», *Manifestos do Surrealismo*, Lisboa: Salamandra, 1993.

é hoje mais audível, disparada por técnicas que estiveram em grande parte na base da eclosão de alguns movimentos artísticos modernos.

b) A necessidade de comunicação transgride as fronteiras entre o real e o irreal. Os sonhos são o melhor exemplo da liberdade das imagens e do quanto podem atingir uma realidade imaterial. Tanto que, no mesmo patamar de imaterialidade, os tectos barrocos de Tiepolo, por exemplo, rompiam as barreiras da pintura e criavam a ilusão tridimensional da escultura. Sonhos que, perto de Lautréamont, Odilon Redon seria o mais certo a ilustrar, algum tempo antes dos surrealistas. Partindo do desenho – «o desenho é o motor para as outras artes»¹⁰⁹ –, cria uma obra singela. A obra de Redon é a obra gráfica mais próxima do trabalho literário de Lautréamont. Odilon Redon era uma personagem curiosamente pouco errática para o trabalho quase macabro que apresentava e nunca foi um génio precoce – em tudo oposto a Lautréamont. Aos quarenta anos, ainda estava incerto da sua vontade; Lautréamont morre aos vinte e quatro com uma existência fugaz. Redon teve uma vida simples, mas criou um universo bizarro, de criaturas estranhas, seráficas, perversas, subtis, delicadas, como que envoltas num pesadelo constante. Sabemos pela história que Odilon Redon esteve mais perto do que ninguém de ter ilustrado os *Cantos de Maldoror*. Dos seus títulos poderíamos extrair passagens dos *Cantos*. O recurso de Redon a fontes literárias nunca contemplou a obra de Lautréamont, mas contemplou Lamartine, Pascal, Huysmans, Baudelaire – chegou a fazer umas pequenas ilustrações dos poemas de *Les fleurs du mal* –, Diderot, Balzac e os escritos de Delacroix. Mas sobretudo Edgar Allan Poe, a quem dedicou um álbum de seis ilustrações numa tiragem de 50 exemplares. Foi um caso ímpar de ilustração em diálogo inconsciente.

109 - Odilon Redon, *À soi-même-journal 1867-1915*, Paris: José Corti, 2000.

c) Os *Cantos de Maldoror* estiveram bem enterrados durante várias décadas, desde a sua publicação em 1868, e foram os surrealistas que lhes dedicaram mais atenção. Nos dois primeiros *Manifestos Surrealistas*, em 1924 e em 1946, sobre a bandeira da imaginação e do absurdo, Breton interrogava a lógica aparente e o racionalismo absoluto e agradecia a Freud todas as descobertas surrealistas nesse âmbito. A palavra surrealismo era uma homenagem a Apollinaire e à sua poesia, e a Ducasse é rapida-

110 - Michel Leiris, *Le merveilleux*, Bruxelas: Didier Duvillez Éditeur, 2000.



Fig. 37 - Judit Reigl, *Ils ont soif insatiable de l'infini*, óleo sobre tela, 1953. «Quando estiveres na cama e escutares os uivos dos cães que andam pelo campo, esconde-te debaixo dos lençóis e não escafeças do que fazem: têm sede insaciável de infinito, como tu, como eu, como o resto dos homens, de rosto pálido e comprido», Lautréamont, *op. cit.*, canto I, estrofe VIII.

mente atribuído um lugar excepcional: «Com uma só excepção, Lautréamont, não vejo quem não tenha deixado algum traço equívoco da sua passagem.»¹¹⁰ O surrealismo começava a interiorizar vorazmente o niilismo de Lautréamont e criava alguns respeitadores «representantes» de Maldoror: no caso, o precoce Jacques Vaché e Antonin Artaud. No ano seguinte, a revista *Le disque vert*, de Michaux e Hellens, organiza um número especial dedicado a Lautréamont.

d) A herança visual directamente associada a edições dos *Cantos* ainda é reduzida, bastante dispersa e difícil de encontrar: grande parte do trabalho visual produzido são ilustrações singulares, frontispícios, sem grande expressão ou pouco numerosos para que possam ser considerados um projecto consistente de ilustração literária. Grande parte das edições dos *Cantos de Maldoror* fez-se acompanhar por desenhos dos mestres do fantástico e do gótico, como Bosch, Blake, Goya, Redon ou Moreau, por pura escolha editorial. José Roy foi o primeiro a realizar uma ilustração sobre Lautréamont, para o frontispício da edição de Genonceaux, em 1890. Escolheu o motivo do jovem homem, no terceiro canto – «Il traînait à travers les dalles de la chambre, sa peau retournée». José Roy tornou-se um especialista em desenhos para capas de romances, mas *Os Cantos de Maldoror* foram uma pequena excepção na obra deste gravador. O primeiro retrato imaginário de Lautréamont pertence a Felix Vallotton, para o *Les livres des masques*, de Remy de Gourmont. Este retrato pertence hoje ao editor Jose Corti e tem sido um dos mais inspiradores. É puramente fantasista, mas foi ganhando algum tipo de realismo e vida própria. Aproxima-se curiosamente da célebre fotografia de Arthur Rimbaud. Em 1900, na Bélgica, Léon Spilliaert realiza um desenho a tinta-da-china com o título *Oiseau de proie, Comte de Lautréamont*. Em Itália, Filippo de Pisis, futurista, produz um desenho para a revista *Lacerba* em 1913, baseado no excerto sobre o hermafrodita publicado nessa revista. Na Holanda, a primeira tradução holandesa dos *Cantos*, em 1917, inclui ilustrações de W. F. Gouwe. Em 1924, em França, no primeiro número da *La révolution surréaliste*, surge a imagem de um objecto enigmático, sem qualquer título ou referência – veríamos mais tarde que se tratava de uma máquina de costura, quando a fotografia se transformaria na escultura

L'énigme d'Isidore Ducasse. Em 1925, um número especial da revista *Le disque vert* provoca uma explosão de retratos imaginários de Odilon Perier. No mesmo ano, *El Hogar*, de Buenos Aires, publica um retrato anónimo, a variante sul-americana do retrato de Vallotton. A editora Guillot-Munõz é a primeira editora a reunir ilustradores num mesmo número em homenagem a Ducasse, com desenhos de G. Furest e Mendez Magarinos. A primeira edição de luxo dos *Cantos de Maldoror* vê o dia em 1927, impresso por G. Coquette e ilustrado por um artista belga, Frans de Geetere. Sessenta e cinco águas-fortes, muitas das quais de um expressionismo mórbido. As mais importantes serão sem dúvidas as versões de Henri Magritte e Salvador Dali, já que são ambas projecto completos.

e) René Magritte faria em 1948 para as Éditions La Boétie 74 desenhos, incluindo vinhetas e ícones. É o mais completo estudo visual dos *Cantos de Maldoror*. A sua relação com o texto de Ducasse pode parecer contraditória, dado que a maioria do seu trabalho mostra alguma incompatibilidade entre palavra e imagem, ainda que parte dele represente o paradoxo entre imagem e texto. Magritte faria um trabalho relativamente mimético em relação ao texto, descendo ao nível da paráfrase, mas deixa algum espaço ao paradoxo ao, por exemplo,

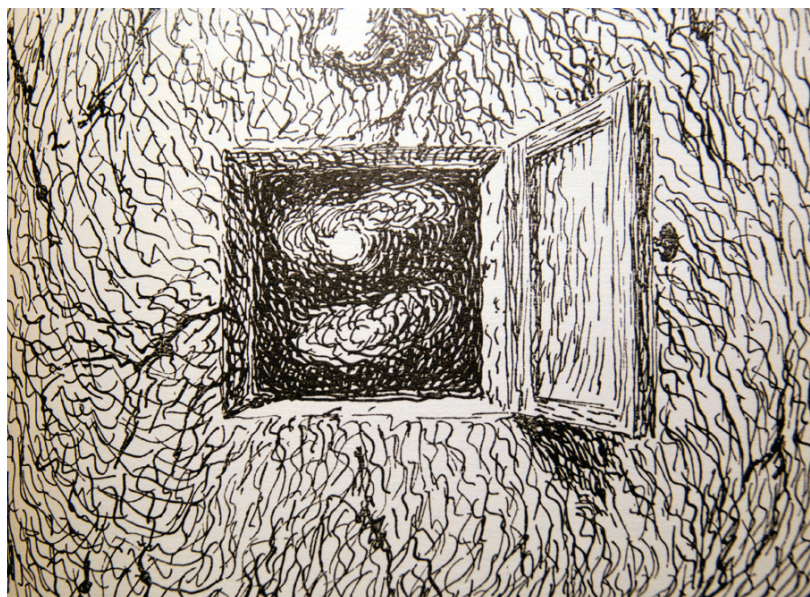


Fig. 38 - A porta do lupanar.

trocar as separações de cada estrofe por letras capitulares desenhadas. Mesmo partindo de um texto com metáforas violentas, com desconcontros enormes entre linguagem, Magritte parece tentar revelar uma simultaneidade entre o seu trabalho e o texto de Ducasse. Parece que Magritte não parece ter delineado uma estratégia particularmente precisa para ilustrar os *Cantos de Maldoror* e tentou fugir à previsibilidade da ilustração. Nem todos mantêm a mesma distância ou semelhança com o texto: alguns desenhos parecem apenas elementos decorativos. Há um homem que fuma um cachimbo e que nele enfia o nariz. Magritte expressa a ironia de um texto, distorcendo várias vezes a anatomia, e congela a dimensão erótica e as formas grotescas. Partes isoladas de corpos aparecem repetidamente, e algumas delas são ícones isolados e distantes do texto: o olho que sangra é uma representação da crueldade, e não há necessariamente uma ligação com o texto dos *Cantos*. O «R» que inicia o terceiro canto, com uma perna em forma de garra de águia e a outra perna em forma de mão humana, é a reformatação do corpo e das formas humanas. As ilustrações de página inteira são as que mostram de uma forma mais contundente: os desenhos são autônomos. A abordagem de Magritte mostra que a ambiguidade e o paradoxo foram os princípios do seu pensamento. O seu traço descontínuo quebra a solidez da forma sólida e segura e, nesse sentido, copia o movimento dos *Cantos*. O vórtice da escrita obriga os desenhos a aproximarem-se e a afastarem-se dela. Os desenhos de Magritte representam sempre a metáfora que acompanha também a lin-

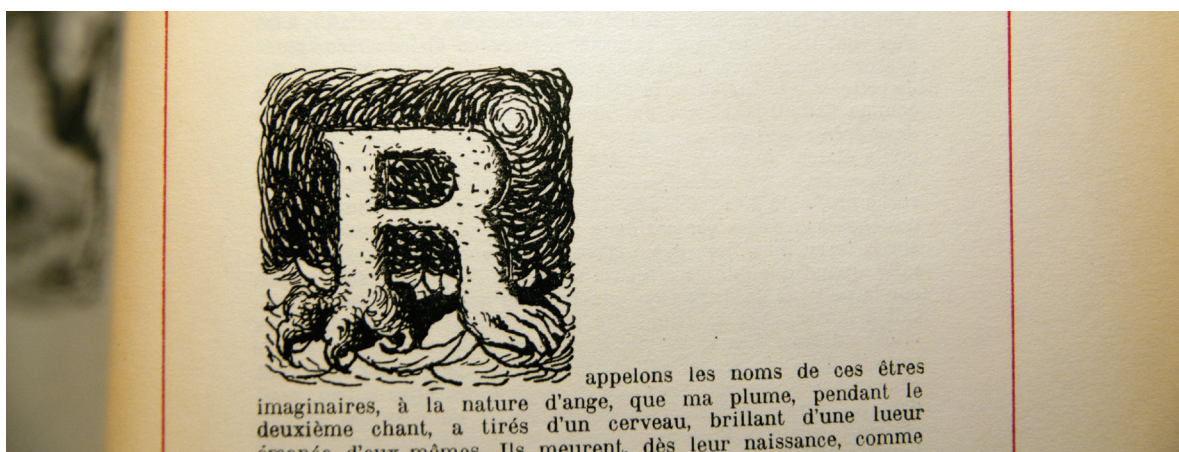


Fig. 39 - O início do terceiro canto.

guagem de Ducasse, ao justaporem quase sempre dois objectos. O mastigar voraz da escrita cria também imagens viscosas.

f) Por recomendação de Picasso, em 1934, Salvador Dali fez para as edições Skira quarenta e um desenhos dedicados a Maldoror, inclusive o seu retrato imaginário. Dali considerava os *Cantos de Maldoror* o texto adequado para o seu método paranóico-crítico. Alguns desenhos parecem ser monumentos a Maldoror, outros representações gerais sobre acontecimentos do livro. Parece-nos que Dali aproveitou o livro para assegurar a continuidade dos seus métodos criativos: os seus ícones religiosos, Millet e Gala, aparecem em algumas ilustrações, bem como toda a sua iconologia pessoal. Ao contrário de Magritte, a ilustração de Dali é muito mais a extensão do seu trabalho anterior e raramente estabelece uma ligação ao texto de Lautréamont.

g) Uma observação leve dos motivos que mais dispuseram os artistas a ilustrarem os *Cantos* dá a entender facilmente a riqueza do texto em termos imagéticos: o hermafrodita, os cães, o oceano e os seus anfíbios ou todo o bestiário presente. Essencialmente, a importância excepcional do corpo no texto: a forma como Ducasse retira uma parte qualquer do corpo e a alma de uma forma explosiva e por vezes até anti-estética. O movimento surrealista recupera toda esta admiração pelo objecto estranho, chamando-o acaso, cadáver-esquisito, jogo, imaginação, sonho, loucura, delírio, espírito ou maravilhoso: «Dans cette région où ne peut plus se rencontrer que la conjecture audacieuse ou bien plutôt l'étonnement sans mesure, que s'effectue la plus profonde et la plus énigmatique peut-être des démarches que tente l'esprit de l'homme, celle par qui s'élabore secrètement le Merveilleux.»¹¹⁰

h) Não sabemos se Ducasse terá alguma vez desenhado – sabemos apenas que teve uma disciplina de desenho na escola de Pau, em França. O seu método de composição nos *Cantos* aproxima-se de muitos artistas: o desenho surge muito do imprevisível, não há uma visualização determinada daquilo que será o resultado final, apenas uma ideia residual que permite pré-visualizar o resultado final que não existia antes. Esse desenho começa

111 - «La beauté sera convulsive ou ne sera pas» André Breton, *Nadja*, Paris: Galimard, 1973.

então por uma pequena semente que se alastra como um vírus. A beleza em todo o livro é uma explosão desse vírus; os seus «belos como» são intermináveis descrições anacrónicas, e foi aí que nasceu grande parte do fascínio visual de todos os ilustradores que dedicaram alguma intervenção ao texto. Conseguiram perceber em Ducasse um olho completamente virgem, através das suas associações livres, ou o encontro dos acasos. Esta liberdade foi usada na perfeição, em particular pela arte surrealista. Também a perversão moral e linguística em Lautréamont é declaradamente visual. A arbitrariedade em Lautréamont é algo a que chamamos um grande dispositivo figurativo em constante funcionamento. Breton falava de uma *beleza convulsiva*, no fim do seu romance *Nadja*¹¹¹. Era directamente influenciada por Ducasse. O percurso surrealista foi guiado pela visão de Ducasse e pelo seu olho em estado selvagem.

2.3 TÉCNICAS PLÁSTICAS EM LAUTRÉAMONT: CINEFILIA, COLLAGE E PLÁGIO, ASSEMBLAGE, ESCRITA AUTOMÁTICA.



Fig. 40 - Os gritos de Eisenstein.

112 - Sergei Eisenstein, *Refléxions d'un cinéaste*, Moscou: Éditions en Langues Étrangères, 1958.

113 - Gaston Bachelard, *op. cit.*, 23.

a) Esse dispositivo visual inserido nos *Cantos* deve-se a uma série de técnicas que suportam um suposto *método lautrémont*, que decidimos estudar aqui, e que discorrem sobre essa sua visualidade, comportando vários argumentos para que as consideremos actualizadas pelo sentido corrente na história da arte. Tentamos perceber até que ponto é que alguma da arte plástica e poética derivou do devir deste método.

b) A distribuição do número de estrofes pelos seis cantos é esclarecedor sobre a tentativa de Ducasse de os orquestrar segundo uma precisão cinematográfica. Os dois primeiros cantos têm tantas estrofes como os restantes quatro: o impacto e o imperativo são medidos. Lembramo-nos do grito da mulher que inicia a cena das escadarias de Odessa no filme de Sergei Eisenstein *O Coraço Potemkin*: o grito continua a ecoar durante muito tempo no filme, mesmo depois de cessar. A composição do cineasta russo era baseada em pressupostos dramáticos, e a sua *lei da unidade orgânica*¹¹² – uma gestão entre planos abertos e fechados, movimentos rítmicos entre o alto e o baixo e correntes de massa entre o cheio e o vazio – faz em tudo lembrar a estrutura dos *Cantos*. Curiosamente, Eisenstein desenhava para pré-visualizar em concreto a disposição espacial e os gestos das suas personagens.

c) «La poésie ducassienne est un cinéma accéléré auquel, exprès, on enlèverait des formes intermédiaires indispensables.»¹¹³ É na cena do cortejo fúnebro da sexta estrofe do quinto canto que vemos essa destreza cinéfila e uma montagem quase perfeita. Um momento suspenso – *Silêncio!* – inicia o canto. O cortejo começa, encabeçado pelo *padre das religiões*. A descrição é necessária para visualizarmos a personagem: «O padre das religiões é o que vai à frente, segurando numa mão uma bandeira branca,

símbolo da paz, e na outra um emblema de ouro que representa as partes do homem e da mulher (...).» Há um *close-up* ao padre, ao qual é acrescentado algo do seu perfil psicológico: «Na parte de baixo das suas costas encontra-se atada (artificialmente, bem entendido) uma cauda de cavalo, de crinas espessas, que varre a poeira do chão. Ela significa que devemos ter cuidado para não nos rebaixarmos, pela nossa conduta, à condição de animais.» O crescendo do efeito efectua-se depois com uma sugestão visual para o caixão que caminha atrás do padre: «Este avança majestosamente, como um navio que fende o mar alto, e não teme o fenómeno do afundamento; uma vez que, no momento actual, as tempestades e os escolhos apenas se fazem notar pela sua explicável ausência.» Há uma interjeição psicológica, tão típica em Eisenstein – «e, quando reflecto sumariamente nestes tenebrosos mistérios, pelos quais um ser humano desaparece da Terra (...)» –, a que se segue uma pequena introdução ao *cadavre-exquis*, que os filmes-montagem de Guy Debord nos anos 50 e 60 tornariam populares, fazendo jus a outra frase na mesma estrofe: «Os objectos mais opostos entre si, e por vezes os menos aptos, na aparência, a prestarem-se a este tipo de combinações simpaticamente curiosas.» Segue-se mais uma dissonância, uma descrição do milhano-real, pela qual Ducasse justifica: «Como se o que vemos quotidianamente não devesse também despertar a atenção da nossa admiração!» O caixão desce à cova, entre algumas palavras do padre, enquanto Maldoror chega no seu corcel numa aura de poeira: «Aproximava-se cada vez mais; o seu rosto de platina começava a tornar-se perceptível (...). O ruído do galope aumentava cada vez mais (...) rápido como um ciclone giratório.» A cena termina com um aviso apavorado do padre aos transeuntes para que fixem o olhar em Maldoror a galope no seu cavalo nervoso: «Aquele ali, de que avistais a silhueta equívoca transportada por um cavalo nervoso, e sobre o qual vos aconselho a fixar o mais depressa possível os olhos, pois não é mais do que um ponto, e vai em breve desaparecer na charneca, embora tenha vivido muito, é o único verdadeiramente morto.» A montagem de Ducasse é novamente construída em constantes crescendos e regressões, em movimentos de concentricidade, pausa e dinâmica, vectores oblíquos de movimentos positivos e negativos, e torna-se pertinente percebê-la dentro do trajecto da

114 - Segundo o termo de Roland Barthes em *La chambre claire*, - *Note sur la photographie*, Paris: Seuil, 1980.

imaginação visual que prolifera no livro. Já percebemos que há um propósito estético – lembremo-nos do voo dos estorninhos (radiação, contracção, corte, pausa e acção) –, acompanhado por um longo registo rigoroso nestas construções (a estrofe do elogio às matemáticas). O *punctum*¹¹⁴ dos dois primeiros cantos funcionará depois individualmente em cada estrofe, à medida que vários episódios descritos passam a ter mais importância separadamente, funcionando como um exercício de *collage* de cenas e técnicas. No fim do último canto, vemos como o corpo de Mervyn, cuja morte fora provocada por Maldoror, desenha uma espiral e representa ao mesmo tempo o apogeu de todas estas técnicas: «Mervyn, seguido pela corda, parece um cometa arrastando atrás de si a cauda flamejante. O anel de ferro do nó corredio, cintilando sob os raios do sol, contribui para completar por si mesmo a ilusão. No trajecto da sua parábola, o condenado à morte fende a atmosfera, até à margem esquerda, ultrapassa-a em virtude da força de impulsão que julgo infinita, e o seu corpo vai embater no zimbório do Panteão, enquanto a corda abraça parcialmente, com as suas dobras, a parede superior da imensa cúpula.» Ficamos com a sensação de que é neste final que alguma lógica causal acontece, mesmo depois de sessenta estrofes de acumulação de paradoxos e incongruências. Tecnicamente, é o fim perfeito, porque é o cume dessa densidade acumulada, exactamente como a imagem da mulher de óculos que recebe um tiro de um soldado cossaco, na mesma cena da escadaria de Odessa.

d) Retomamos o excerto da sexta estrofe do quinto canto: «Os objectos mais opostos entre si, e por vezes os menos aptos, na aparência, a prestarem-se a este tipo de combinações simpaticamente curiosas (...)» Parece-nos óbvio que esta passagem é uma definição generalista apresentada por Ducasse sobre a grande parte das questões técnicas que ele terá optado por usar. A curiosidade em anexar duas ou mais improbabilidades – tanto melhor – liga toda a imagem do *método Lautréamont*. A *collage* em Ducasse é a construção relacional entre as partes de um todo, na qual o mosaico obtido pode não ser necessariamente lógico. «Quem fala aqui de apropriação? Tenhamos bem presente que o homem, devido à sua natureza múltipla e complexa, não ignora os meios de alargar ainda mais as suas fronteiras.»¹¹⁵

115 - Conde de Lautréamont, *op. cit.*, canto IV, estrofe VII.

e) O *cadavre exquis* foi formalmente iniciado em 1925 por Prévert, Tanguy e Benjamin Péret, num canto recôndito de Paris. Foi, por assim dizer, logo na sua génese, um jogo de companhia. É curioso observar que Breton se tenha referido logo a este jogo como um grande produtor de monstros: «Foi também um criador de si mesmo, e do monstro em que se tornou.»¹¹⁶ O próprio Breton revelou que esta nova ciência da escrita se iria tornar, primeiro, uma nova retórica, depois, uma grande indústria. Interessa antes de mais perceber o desenho antifatalista desta técnica: «*Criação pura no sentido da imaginação. Meter o espírito crítico de férias e libertar a actividade metafórica do espírito.*»¹¹⁷ O *cadavre exquis* refere-se na perfeição à libertação tanto do plano gráfico como do plano verbal. Nos *Cantos*, também não há esse cálculo de probabilidade. Sai a imitação, entra o clarão; sai a previsibilidade, entra o anacronismo. Uma técnica que lembra uma grande indelicadeza mordaz de uma criança emancipada: a indistinção entre bom senso e imaginação. Percebemos que nos *Cantos*, sobre tais precedentes, o antropomorfismo é o resultado e revela um gigantesco *bestiário* colado em partes.

116 - André Breton, «Le cadavre exquis, son exaltation», *Le surréalisme et la peinture*, Paris: Gallimard, 1965.

117 - André Breton, «Ode a Charles Fourier», Paris: Éditions Fata Morgana, 1947.

f) O plágio é-nos então revelado por essa assimilação de partes, quando não há preocupação por onde o espírito criativo nos leva, e não há ponto fixo que nos revele alguma verdade ou alguma linha direita. Suzanne Guerlac fala da falha da *mimesis* como um dos instrumentos da transcendência do texto dos *Cantos*¹¹⁸. O plágio foi, por exemplo, também uma das técnicas de Joris-Karl Huysmans, no seu *À rebours*, de 1884, que copiou catálogos comerciais para fazer uma espécie de breviário do movimento decadentista com a descrição do seu anti-herói Des Esseintes. Não sabemos de outros contactos entre Ducasse e Huysmans, a não ser que este teve pelas mãos de escritores belgas um exemplar da edição belga dos *Cantos*, do editor Lacroix, e que o seu entusiasmo foi imediato, ao ponto de os incluir na biblioteca da personagem central do seu livro. Para além disso, interessa-nos perceber que Huysmans assumiu, como romântico apaixonado e decadente, a bizarria da sua personagem como um traço irredutível do seu tempo. O plágio em *À rebours* é uma forma niilista contra o naturalismo, como que gozando com a estética do campo. É a exaltação do espírito, em detrimento da

118 - Suzanne Guerlac, *The Impersonal Sublime - Hugo, Baudelaire, Lautréamont*, Califórnia: Stanford University Press, 1990, 185.

119 - Arnauld Hauser, *História Social da Arte e da Literatura*, São Paulo: Martins Fontes, 2003, 913.

realidade. A personagem Des Esseintes vive em casa como um eremita desconfiado do mundo exterior. Inventa os seus próprios *paraísos artificiais*.¹¹⁹

g) É com as *Poesias I e II – Prefácio a um Livro Futuro* que conseguimos decifrar toda a panóplia de autores utilizada por Ducasse. Acentuadamente, são copiados e alterados Eurípides, Sófocles, Ésquilo, Edward Young, Victor Hugo, Théophile Gautier, Alexandre Dumas, Abel-François Villemain, Eugène Sue, Frédéric Soulié, Walter Scott, James Fenimore Cooper, Corneille, Voltaire, Lord Byron, Rousseau, Chateaubriand, Dolores de Veintemilla, Edgar Allan Poe, Krasinski, Camões, Lamartine, Musset, Saint-Pierre, Dante, Milton, Naville e Biéchy. O plágio é a falsa paternidade e penetra na sua fonte com violência. O plágio é uma relação incestuosa de apropriação, fenómeno que Ducasse usa frequentemente. O maior símbolo dessa usurpação é o próprio Deus. No segundo canto, a subida de Maldoror aos céus, onde encontra um deus devorador de homens, é retirada da *Divina Comédia*, de Dante. Para além de ser constantemente vilipendiado, o Deus de Maldoror é a figura representativa do ser usurpado. Por exemplo, esse Deus, com focinho de porco, é cuspidor e chutado à beira da estrada pelos homens e pelos animais que se juntam ao corpo dele.¹²⁰ Roland Lack fala inclusivamente no plágio de Ducasse que é mais visível em cenas com jovens rapazes.¹²¹ O que Ducasse tenta revelar é a primazia do seu texto por insuficiência do autor que o escreve. Julia Kristeva define bem que essa intenção era sobretudo a de levar a poesia a sério, no sentido em que a subjectividade só será importante se ela servir o poema para além da sua análise.

120 - Conde de Lautréamont, *op. cit.*, canto III, estrofe IV.

121 - Roland Lack, «La Littérature de Martial: plagiarism as figure in Sade, Lautréamont, Ouologuem and Sony Labou Tansi», *Romanic Review*, Columbia: Columbia University, 1995.

h) Os situacionistas, nas décadas de 50 e 60, seriam os melhores intérpretes deste plágio. Distinguiriam os conceitos de desvio, num texto dedicado a Lautréamont¹²² sobre o uso expresso do plágio e da transcrição. O desvio — o *détournement* —, enquanto técnica linguística e poética, excluía a propriedade exclusiva do *copyright* e dos direitos de autor. Era uma técnica de quase furto, na mesma medida que a *collage* surrealista também o tinha sido. Constatava a possibilidade de infiltração e reutilização de toda a produção generalizada, enquanto propaganda, literatura ou produção artística. Constatava também a falta de inovação desse material: desvalorizava-o para depois refazê-

122 - Guy Debord e Gil Wolman, «Mode d'emploi du détournement», *Les lèvres nues*, n.º 8, Maio de 1956.

-lo. Tal como a construção de *situações*, termo teorizado a partir de experiências na vida. A proposta da criação de situações era o signo da vitória do tempo passado na vivência dos espaços, a poesia assumidamente na rua e para a rua, contra o *estilo* e contra a propriedade concreta de uma sociedade excessivamente intrusa, em plena aventura, em mutação de ambientes consecutivamente únicos e irrepetíveis. Sensivelmente um século antes, o estado incerto dos *Cantos de Maldoror* era recorrente: percorria a fragmentação exposta de um estilo fulguroso. Cria e destrói, reconstrói, eleva a qualidade passional, deambula, erra, para preservar a liberdade artística. Esse *détournement* revelava-se também uma desmontagem social, através do cinema de Guy Debord – com a mesma precisão da composição de Eisenstein – e também nas colagens de Asger Jorn e de Pierre Alechinsky.

i) Debord e Gil Wolman situam historicamente o *détournement* como técnica essencial dos nossos tempos. Os tempos de ambos eram igualmente convulsivos e sedentos de uma arte original que pudesse cobrir as redundâncias. Debord inverte a tradição artística e diz que os bigodes da Gioconda já não são mais surpreendentes que a original. Ducasse tinha invertido a tradição literária e dizia que a poesia deve ser feita por todos. É a propriedade intelectual que está em causa e procura-se uma certa ideia de *paródia-séria*. Na capa de *Les lèvres nues* não são Debord e Wolman que assinam o texto, mas Breton e Louis Aragon. Ducasse explica-se de uma forma clara: «O plágio é necessário. O progresso implica-o. Persegue de perto a frase de um autor, serve-se das suas expressões, apaga uma ideia falsa, substitui-a por uma ideia justa.»¹²³ Maurice Viroux, num texto de 1952¹²⁴, tentou infantilmente desmontar os *Cantos de Maldoror* como um grande plágio, diminuindo o seu valor literário. Sabemos hoje que alguns excertos da *Encyclopédie d'histoire naturelle*, de Jean-Charles Chenu, enciclopedista francês, foram de facto copiados, como já vimo, mas parece-nos óbvio que o recurso a textos científicos foi apenas a substituição de uma observação directa por uma indirecta.

j) O livro e filme *A Sociedade do Espectáculo* foi, a par dos *Cantos de Maldoror*, a obra que terá usado e usurpado mais fontes na sua concepção. Sendo ambas obras eminentemente políticas, renunciando a qualquer tipo de concessão crítica e reconciliadora,

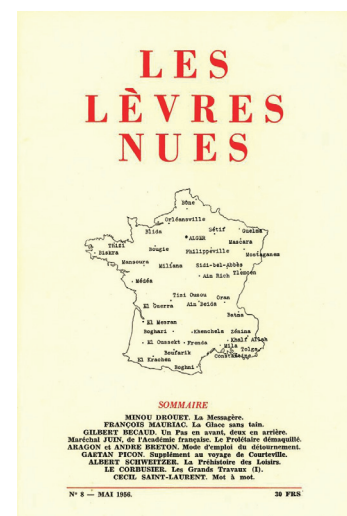


Fig. 41 - Capa da revista *Les lèvres nues*.

123 - Conde de Lautréamont, *op. cit.*, *Poesias II*.

124 - Maurice Viroux, «Lautréamont et le Dr. Chenu», *Mercure de France*, 1952.

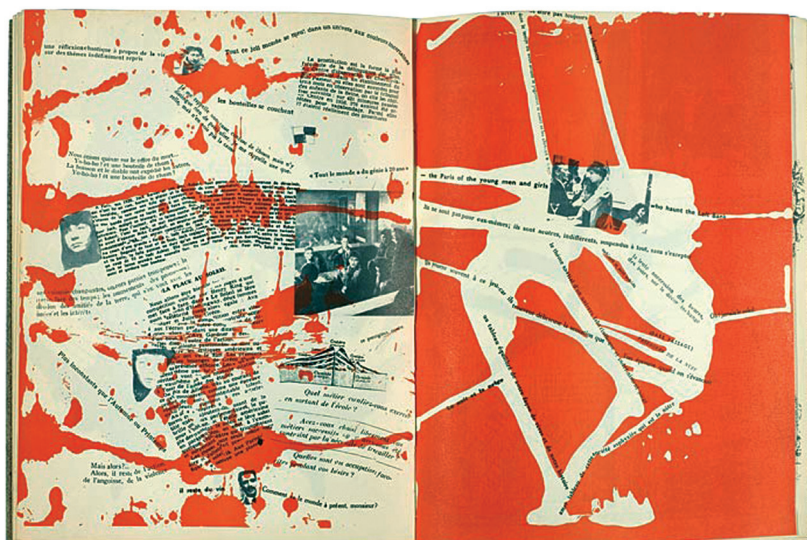


Fig. 42 - Guy Debord e Asger Jorn, *Mémoires*, 1958.

foram concebidas pelo uso persistente do *détournement*, escolhendo películas banais, no caso do filme, e, no caso do livro, as obras sobretudo de Marx e Hegel, mas também de Swift, Lukács ou Schopenhauer, em que as velhas teorias são substituídas pelas novas com pequenas alterações de sintaxe, apenas alterando as palavras-chave. A ausência de reacção a determinadas imagens mostra a debilidade das restantes. Há a noção exacta de que o público deverá ser surpreendido, e isso aproximou a poesia de Debord da de Ducasse. Se alguma crença existe, é no valor único da sua raridade, demonstrando, quer num caso quer no outro, que a invisibilidade das suas obras é a sua maior persistência no tempo.

k) É no livro *Mémoires* (1958) que Debord, em conjunto com o pintor Asger Jorn, cria a harmonia exacta entre a teoria e a prática de Isidore Ducasse. A capa do livro era composta por lixa, com várias citações espalhadas por jorros de tinta em cima de recortes de jornais, *cartoons* e colagens anacrónicas. Termina com a citação «Je voulais parler la belle langue de mon siècle». Apressaram-se ambos a escrever as memórias antes de aparecerem no mundo. Parece tudo muito rápido, escorrido sem grandes preceitos, espontâneo. Entre a teoria e a prática, a solução perfeita: podemos imaginar a lixa a rasgar os bolsos dos leitores

e os outros livros companheiros de estantes das bibliotecas, enquanto se aguarda que a teoria do interior faça posteriormente o seu trabalho. Lembramo-nos de novo de William Blake, sobretudo de *Songs of Innocence and of Experience*, obra em que o controlo do autor sobre todos os passos da impressão foi total, evidenciando a sua individualidade de poeta e artista, senhor da sua imaginação.

l) E seria com a chuva de sapos da sétima estrofe do canto sexto que Breton identificaria o início da escrita automática, e onde a ruptura do bom senso com a imaginação é definitiva: «Um estado inusual, frequentemente muito grave, que indica que o limite concedido pelo bom senso à imaginação é, por vezes, apesar do pacto efémero estabelecido entre estas duas potências, infelizmente ultrapassado pela pressão enérgica da vontade.»¹²⁵ O raciocínio e o dispositivo visual de Ducasse partem sem fim aparente. Um ser humano com dorso de golfinho e seguido por um cardume – nesse cortejo, entre outros habitantes das águas, *o torpedo, a baleia-da-gronelândia e a escorpena-horrível* – é a narração de um anfíbio de nova espécie que acaba por se interrogar: não será precisamente o homem feito para se apropriar? Vive na água, vive em todas as camadas do ar e vive debaixo da terra. E plagia, assimila, acumula e cola. No segundo canto, na décima estrofe, há uma enumeração que vagueia entre a lógica e o absurdo. Tudo se altera, menos a frieza matemática – a análise, a síntese, a lógica e a dedução – que faz lembrar o poema *Howl*¹²⁶, de Allen Ginsberg: «Desde essa altura, ó deusas rivais, não mais vos abandonei. Desde essa altura, quantos projectos enérgicos, quantas simpatias, que julgava estarem gravadas nas páginas do meu coração, como em mármore, não apagaram lentamente, da minha razão desiludida, a forma das suas linhas, tal como a chegada da aurora apaga as sombras da noite! Desde essa altura, vi a morte, cuja intenção, visível a olho nu, era povoar os túmulos, devastar os campos de batalha, adubados com sangue humano, e fazer crescer flores matinais por cima das fúnebres ossadas. Desde essa altura, assisti às revoluções do nosso globo; os tremores de terra, os vulcões, com a sua lava abrasadora, o simum do deserto e os naufrágios da tempestade fizeram da minha presença um espectador impassível. Desde essa altura, vi diversas

125 - André Breton, «Le cadavre exquis, son exaltation», *Le surréalisme et la peinture*, Paris: Gallimard, 1965.

126 - «I saw the best minds of my generation destroyed by madness, starving hysterical naked, / dragging themselves through the negro streets at dawn looking for an angry fix, / angelheaded hipsters burning for the ancient heavenly connection to the starry dynamo in the machinery of night, / who poverty and tatters and hollow-eyed and high sat up smoking in the supernatural darkness of cold-water flats floating across the tops of cities contemplating jazz, / who bared their brains to Heaven under the El and saw Mohammedan angels staggering on tenement roofs illuminated, / who passed through universities with radiant cool eyes hallucinating Arkansas and Blake-light tragedy among the scholars of war.» Allen Ginsberg, *Howl*, São Francisco: City Lights Books, 1956.

gerações humanas erguerem, de manhã, as asas e os olhos em direcção ao espaço, com a alegria inexperiente da crisálida que saúda a sua última metamorfose, e morrerem, à tarde, antes do pôr-do-sol, de cabeça inclinada, como flores murchas agitadas pelo silvo plangente do vento.»

127 - Conde de Lautréamont, *op. cit.*, canto II, estrofe x.

m) Todas estas técnicas de Ducasse mostram que o caminho é por esse labirinto: «Vós destes-me a lógica, que é como que a própria alma dos vossos ensinamentos, cheios de sabedoria; com os seus silogismos, cujo labirinto complicado se me foi tornando cada vez mais compreensível, a minha inteligência sentiu duplicarem as suas forças audaciosas.»¹²⁷ Sentimo-nos bem acompanhados por aquele grande bestiário dentro desse labirinto. O Conde de Lautréamont será o santo padroeiro da cultura extraordinária em favor da imagem: vemos que já não é suficiente perceber que as paisagens de Chirico ou as colagens de Max Ernst são pequenos principados arrendados sem grande esforço dos *Cantos*, e que neles está uma organização visual completamente virgem. Debaixo do reino da acumulação, essas técnicas procuram a fuga à acumulação de desperdícios. Os *Cantos de Maldoror* vivem do espírito do ritmo livre, sem preocupações redundantes com o elogio e com os comentários. Vivem da despreocupação das fontes porque isso as aproxima da realidade e as afasta do *espectáculo* em que ela se tornou. Onde se vêem hoje demasiadas imagens modernas que não são mais que transitórias, o método de Lautréamont construiu as mais duradouras. A palavra e a imagem podem mudar a aparência do mundo. Podem, como já se viu, tornar belos uma máquina de costura, um guarda-chuva e uma mesa de dissecação. É na mesa de dissecação da terceira estrofe do sexto canto que todas as imagens se tornam novas: o corpo parte-se e divide-se, o poder da imagem é tão mais forte quanto essas técnicas são estendidas e separadas o mais possível entre si, mas finalmente, postas em vizinhança.

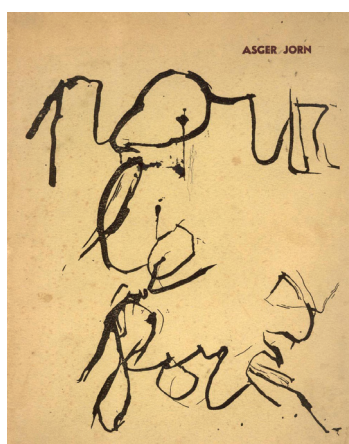


Fig. 43 - Capa original do livro *Pour la forme*, de Asger Jorn, 1957.

n) É o *método* Raymond Roussel, o *método* do cinema de Guy Debord, o *método* da escrita de William Burroughs, o *método* das pinturas caligráficas de Brion Gysin, o *método* da poesia letrista, o *método* das colagens de Asger Jorn, o *método* da arte bruta de Pierre Alechinsky, o *método* do *Traité de bave et d'éternité* e dos

letristas, ou o *método* dos logogramas de Christian Dotremont. A história de Ducasse é ainda a história destes pedaços da história acumulada depois de os *Cantos de Maldoror* renderem uma herança valiosa sem precedentes. Consideramos hoje inestimável a oportunidade de poder analisar tudo isto com a distância necessária, já que essa distância transforma necessariamente os acontecimentos, neste caso, aproximando-os daquilo que será a realidade. Não houve mundo mais tristonho do que o do século XIX, um mundo de impotência rodeado por apenas alguns iluminados – «a realidade é três vezes pior do que o sonho»¹²⁸.

128 - Conde de Lautréamont, *op. cit.*, canto I, estrofe XII.

o) No romance-colagem *La femme 100 têtes* (1929), de Max Ernst, vemos o mesmo tipo de curiosidade e inversão de valores: a colagem de estampas antigas e de capas de romances insignificantes é usada para manter aparente o recorrente espírito científico do uso de imagens iconográficas em diálogos absurdos. O romance traz à luz a misoginia em relação à mulher, tentando subverter a sua posição submissa. A colagem é inserida para democratizar essas imagens anacrônicas em fila, para que as decifremos. *La femme 100 têtes* pode ainda ser *A Mulher sem Cabeças*, ou ainda *La femme 's'entête'* («insiste») ou *La femme 'sang tête'* («cabeça de sangue»). Em 1926, o seu *Histoire Naturelle* tinha feito do *frottage* um uso semelhante ao da *collage* ou da escrita automática: a

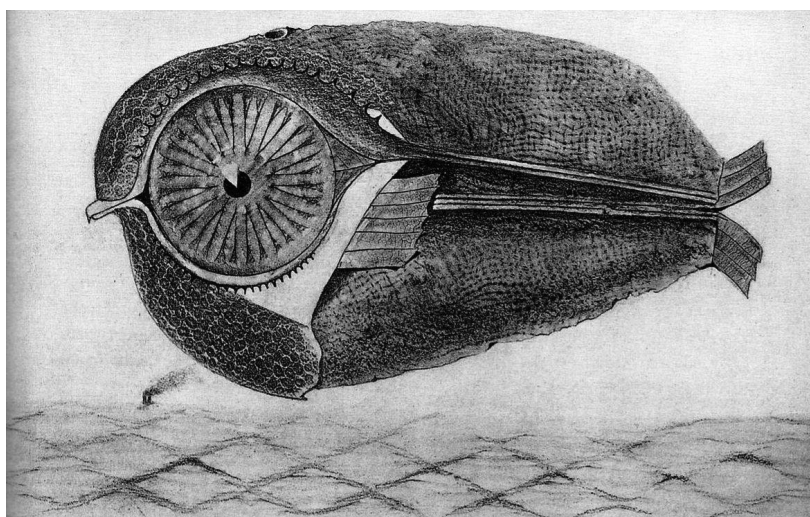


Fig. 44 - Max Ernst, «L'évadé», *Histoire naturelle*, 1926.

técnica não era assim tão importante, apenas o seu imediatismo. O animal, o mineral e o vegetal estão próximos numa certa reminiscência de alguns gabinetes de curiosidade, onde outra vez o espírito científico e outra vez o uso da palavra dos outros se banalizam: novos meios para a imaginação. Excluía meios analíticos para chegar a ela: bastou debruçar-se sobre as texturas das madeiras de um quarto de hotel onde ficou, para lá chegar. Excluía também, quase certamente, uma certa ideia de autoria, mas a verdade estava lá por inteiro. Quando vemos a generalidade do seu trabalho, entre desenhos, colagens, pinturas ou esculturas, percebemos uma inconsistência persistente, uma maldade quase infantil que provoca o desconforto que os galeristas nunca gostam de enfrentar e a insensatez de não perceber. Sobretudo, os seus livros de artistas nunca são demasiado claros ao ponto de se perceber se as suas páginas estão num nível pictórico ou linguístico. É um testamento ambíguo, um recital oculto parecido com o que Lautréamont deixou.

129 - Henri Michaux, *Misérable miracle, la mescaline*, Paris: Gallimard, 1956.

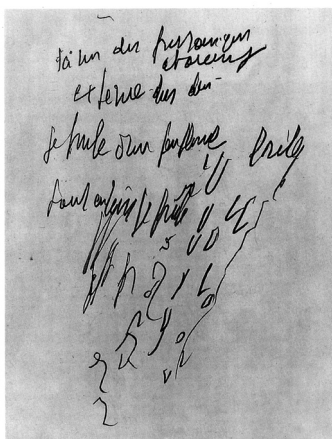


Fig. 45 - Henri Michaux, «Écriture mescaliniennne», *Misérable miracle, la mescaline*, Paris: Gallimard, 1956.

p) Na linguagem da escrita automática, Henri Michaux conseguiu perceber outros recursos. Os seus desenhos assémicos são a vibração da regra geral de que tudo deve ser escrito, atingindo a «experiência da loucura»¹²⁹, como ele próprio disse. Recorrendo à mescalina para expandir a sua aventura visual, um suplemento para chegar a essa *agitação* externa – e interna – onde as palavras se transformam em signos e os signos se transformam em desenhos, Michaux concebeu os seus desenhos sísmicos como depósitos instantâneos e fugitivos. A única ordem é alguma simetria no conjunto dos desenhos e uma recorrente abstracção de ornamentos, animais e ruínas. O conjunto de desenhos destas experiências alucinogénias devia ter sido adaptado ao cinema animado, mas isso nunca chegou a ser feito. No início do segundo canto, Lautréamont escreve: «Para onde terá ido este primeiro canto de Maldoror, após a boca dele, cheia de folhas de beladona, o ter deixado escapar-se, através dos reinos da cólera, num momento de reflexão? Para onde terá ido este canto!» O avanço da escrita automática em Michaux era um estudo consciente, ainda que adoptado em circunstâncias virais, daquilo que os Dadaístas já tinham feito com a linguagem de uma forma anti-sistemática, como eles bem queriam. Francis Picabia terá sido, contudo, um dos

primeiros a aproximar-se dessa tentativa, com os seus *Pensées sans langage*, de 1920. Sem concílios com as palavras e as suas (des)articulações, que em algumas frases obrigavam a segundas leituras. A forma como Picabia se entregou à pintura e à poesia relembra a importância de Apollinaire e dos seus *Calligrammes*. As suas experiências estão sempre ligadas a desenhos, e a sua poesia varia entre a violência verbal por meandros difíceis de seguir e a experiência escatológica com as suas frases sem sentido e máquinas da paródia em telas.

q) Tentamos entender aqui a forma como a poesia e a palavra conseguiram desvirtuar muitas das técnicas que a imagem usava e pelas quais viria a ressentir-se. Os livros de artista modernos são o resultado do diálogo aberto entre a poética e a plástica moderna e do consequente manancial de técnicas que apareceram desse diálogo. A dispersão desse diálogo foi, como já vimos, a dilaceração da sintaxe e a quebra na hierarquia entre imagem e palavra, com a entrada em labirintos da desordem da expressão.

r) Raymond Roussel fez das suas *Novas Impressões de África*¹³⁰ uma compilação de algumas destas técnicas. Muita escrita automática remexida com um pendor histórico e enciclopedista, com resultados excêntricos. Roussel era o verdadeiro actor das palavras: todos os seus metagramas eram invenções puras. Com alguma crueldade, expunha a origem de muitos dos seus livros com algum desdém. Roussel admirava Júlio Verne, tinha viajado por todo o mundo, mas nada tinha retirado dessas viagens para os seus livros: «Or, de tous ces voyages, je n'ai jamais rien tiré pour mes livres. Il m'a paru que la chose méritait d'être signalée tant elle montre clairement que chez moi l'imagination est tout.»¹³¹ A forma como compõe as descrições nas *Novas Impressões de África* transformou-a na sua obra-prima. Um longo poema com quatro cantos sobre curiosidades em África fala da desintegração acelerada da linguagem: parênteses a abrir parênteses, mecanismos aleatórios de procriar palavras. Roussel tornou-se famoso apenas depois da publicação póstuma de *Comment j'ai écrit certains de mes livres*, em 1935, no qual explica o seu recurso a paronímias, metagramas e outras fórmulas de sintaxe e semântica. As experiências de Roussel atingem de certa forma as duas dimensões – poética e plástica – que os *Calligrammes* e o *Coup de Dés* inauguraram. A inovação de Roussel é a singela despreocupa-

130 - Último livro publicado em vida do autor, em 1932.

131 - Raymond Roussel; *Comment j'ai écrit certains de mes livres*, Paris: Gallimard, 1995.

132 - Asger Jorn, *Pour la forme*, Paris: Allia, 2001, 76.

ção com a palavra. Ela atinge um valor matemático, como uma parcela de uma conta final, disposta numa infinita massa criada por esse desregramento. O espaço literário é tratado como um espaço virgem, onde uma palavra ordenada por essas técnicas pode significar uma imagem desconexa. Como diria Asger Jorn, «o método do acaso é a capacidade de perder».¹³²

133 - William Burroughs, *Word virus, The William Burroughs Reader*, Londres: Fourth Estate, 2010.

s) Exactly como no verbo em Lautréamont, o *cut-up* de William Burroughs faz desaparecer o autor e compõe a linguagem como um vírus¹³³ – a palavra é uma forma letal. A palavra perturba a ordem semântica, toma forma e é composta de forma automática. A escrita lembra o roubo e a deformação e exime-se ao controlo: cria discursos cortados, violentos, justapostos e não lineares. Necessariamente, vilipendia os cânones do discurso moderno, torna-o desilusão. Confronta o horror moderno da poluição verbal, um vírus exposto a outro vírus. A palavra aproxima-se da imagem, uma palavra são várias palavras, e a *poesia é feita por todos*: a obra surge como uma drama letal por resolver. Parece-nos lógico questionar a obra que não se questiona.

2.4 UM ENORME BESTIÁRIO

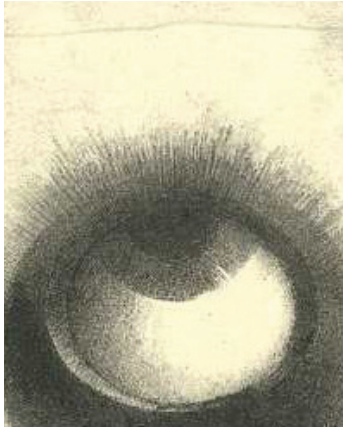


Fig. 46 - Odilon Redon, *L'oeil, comme un ballon bizarre se dirige vers l'infini*, detalhe, 1882.

134 - Conde de Lautréamont, *op. cit.*, canto I, estrofe IV.

a) A curiosidade pelo nome Lautréamont, que ressoa ainda hoje, paira como dois grandes braços que se estendem infinitamente sobre a imaginação moderna. É o mito em vertigem, que balança entre a loucura e o gênio, sendo ele próprio uma enorme curiosidade do seu próprio bestiário. Ora como Maldoror, ora como qualquer um dos seres em que ele se transforma, é por este enorme bestiário que a nossa curiosidade é infinitamente representada. Nestes *Cantos*, estão expostos vários mundos e várias ciências e, tal como os gabinetes de curiosidades, provocam o medo e o obscuro. Rumo ao desconhecido, lê-se os *Cantos* e percebe-se que Lautréamont seria possivelmente um estudioso frenético e um curioso, como Ulisse Aldrovandi ou Leonardo, para os quais todo o conhecimento parece ser uma forma de dilúvio transbordante. Apareceu aos homens com um calibre quase inumano, entre o bizarro e o maravilhoso, que ninguém percebeu no seu tempo: «Vi, durante toda a minha vida, sem uma única exceção, os homens, de ombros estreitos, praticarem actos estúpidos e numerosos, embrutecerem os seus semelhantes e perverterem as almas por todos os meios. Ao motivo das suas acções chamam: glória. Vendo tais espectáculos, quis rir como os outros; mas isso, bizarra imitação, era-me impossível.»¹³⁴

b) O tipo de impulso e de curiosidade nos *Cantos de Maldoror* está prefigurado no imenso bestiário que ele é. Em geral, é raro nos *Cantos* um animal ter as suas funções normais: elas são todas adoptadas às circunstâncias da estranheza. Quase todo animal é um estranho de si mesmo: um *monstro*, que acabaria por se tornar uma figura bastante presente no pensamento modernista. Este *monstro* de Ducasse é por definição uma figura enigmática: como qualquer monstro da tradição medieval ou romântica, queremos conhecer o seu corpo, vê-lo e ouvi-lo. Maldoror é essa figura impaciente que se assume como o maior monstro neste bestiário, que procura sem êxito alguém que se pareça com ele. Maldoror é um monstro mais moderno que Frankenstein, por exemplo. Frankenstein é esse desejo puro da modernidade de conhecer o desconhecido: a máquina. Maldoror não tem essa

consistência, procura antes a destabilização de quem quer conhecê-lo. É incoerente, e, sobretudo, não tem um criador, a não ser no plano real o próprio Ducasse. Maldoror sai da sua própria criação, extrapola os limites das páginas e agarra-se literalmente ao leitor, tentando envenená-lo: «Queira o céu que o leitor, encorajado e tornando-se momentaneamente tão cruel como o que está a ler, saiba descobrir, sem se desorientar, um caminho abrupto e selvagem por entre os pântanos desolados destas páginas sombrias e repletas de veneno.»¹³⁵ Frankenstein é uma apologia dos perigos da máquina. Quanto a Maldoror, somos obrigados a fazer parte do seu jogo. Nas páginas de Ducasse, podemos perceber que ele não tem esqueleto, como um fantasma. Ataca os padrões do conhecimento porque adquire várias identidades. Ficamos descansados por algum exagero soar a paródia, mas Maldoror não se tornou um mero mito. Ele desafia a lei e a imagem com toda a sua postura de verdadeiro monstro: não sabemos bem como é, mas sabemos que o é de várias formas. No essencial, é um fantasma que vai aparecendo, quase sempre como contaminação, difícil de controlar. O mistério é tal que Man Ray não soube fazer melhor que cobrir uma mesa de dissecação, um guarda-chuva e uma máquina de costura com um trapo, preservando ainda mais o mistério desta figura. No fundo, o bestiário é uma colecção que anexa ao mesmo tempo características de vários animais. A estética de Ducasse fundou aí mesmo alguma da estética moderna, a partir do momento em que juntou fortuitamente dois objectos separados, e traça-lhes um funcionamento conjunto lógico ou absurdo. Esta foi a fantasia com que os surrealistas fizeram a sua escola: o *Amour Fou* de Breton é um verdadeiro tratado da estética do azar e do absurdo.

135 - Conde de Lautréamont, *op. cit.*, canto I, estrofe I.

c) Pierre Mabille, escritor francês próximo dos surrealistas, publicou, em 1946, um estudo curioso sobre o maravilhoso¹³⁶, onde criticava a cegueira do etnocentrismo na história da cultura, liderada pelo catolicismo, que tentava eliminar o gosto popular e os fenómenos vodu em África. Atribui ao *maravilhoso* uma qualidade particular e verdadeiramente indefinível que se prende a alguns seres, a alguns acontecimentos, a alguns textos, a alguns quadros de algumas épocas, inerente a cada descoberta, a cada encontro perturbante ou a cada conjunção do desejo com a rea-

136 - Pierre Mabille, *O Maravilhoso*, Lisboa: Fenda, 1990.

137 - Pierre Mabilhe, *op. cit.*, 49.

lidade exterior: «O Maravilhoso exprime a necessidade de ultrapassar os limites expostos pela nossa estrutura, de atingir uma maior beleza, um maior poder, uma maior duração. Ele é a luta de liberdade contra tudo o que o reduz, o destrói e o mutila; ele é tensão, isto é, qualquer coisa de diferente do trabalho regular e maquinal: a tensão da paixão e da poesia.»¹³⁷ O maravilhoso é o peixe das grandes profundezas que Lautréamont explorou nos *Cantos*. Tal era o propósito ao descobrir o maravilhoso: Mabilhe apresentava a imaginação curiosa como uma força de renovação comum a todos os homens, independente da sua cultura – um género de fraternidade real entre a Vida e a Arte. Naturalmente, a sociedade sempre criou adversidades ao enlevo poético daquilo que é misterioso e irreconhecível. Historicamente, o poeta ou o curioso nunca foi facilmente adoptado, e percebe-se o porquê de uma figura inesperada como Maldoror imerso num imenso bestiário nunca ter sido adoptada pela cultura.

138 - Conde de Lautréamont, *op. cit.*, canto I, estrofe IV.

d) O bestiário dos *Cantos* opõe-se à cultura da curiosidade do empirismo renascentista. É um bestiário que já não se procura conhecer, mas que é usado como alegoria do movimento imaginativo e agressivo. Ducasse cria com esse bestiário um reino inteiramente seu – ou de Maldoror –, onde em várias partes do texto vão existindo vários reis. O oceano é o seu terreno favorito. O polvo, o vampiro, o rato e o piolho assumem a sua importância sempre numa dimensão de *ataque*, como que defendendo esse reino, que, em último caso, são as palavras de Ducasse defendidas e protegidas. O mais pequeno deles todos, o piolho, é o mais respeitado. Luta com cachalotes e alimenta-se dos homens. É a revolta pelos homens que ele representa: Maldoror transporta multidões de piolhos para envenenar as cidades e assistir a esse espectáculo. É uma literatura impenetrável que se manifesta por um piolho que não se deixa tocar: «O elefante deixa-se acariciar. O piolho, não.»¹³⁸ Este piolho vive à custa do Homem. Não gosta de vinho, prefere sangue. E larga famílias numerosas, monstros com aspecto de sábios.

e) É toda esta animalidade que se liga na essência das técnicas de Lautréamont, na qual todas as hierarquias são invertidas e prevalece a violência. É o piolho que leva a poesia enquanto explora a

raiz de um cabelo, ou um vampiro a exortar a fuga à humanidade. Ducasse é o vampiro porque se sente pouco homem: «Há ainda os que asseguram que o estigmatizaram com uma alcunha durante a sua juventude; o que o deixou inconsolável durante o resto da existência, porque a sua dignidade ferida via nisso uma prova flagrante da perversidade dos homens, que se manifesta nos primeiros anos, vindo depois a aumentar. Essa alcunha era o vampiro!...»¹³⁹ Faz do rato objecto de experiências para ilustrar a sua literatura de despiste: «E então, não acabámos por conseguir implantar no dorso de um rato vivo a cauda retirada do corpo de um outro rato?»¹⁴⁰

139 - Conde de Lautréamont, *op. cit.*, canto I, estrofe XI.

140 - Conde de Lautréamont, *op. cit.*, canto V, estrofe I.

f) Curiosamente, nunca a palavra bestiário aparece no texto dos *Cantos*. Na tradução francesa, a palavra *bête* é referida apenas cinco vezes. Mas a proliferação dos mais variados animais cria os instrumentos necessários para que a fusão e a explosão das possibilidades aconteçam. Inevitavelmente, é a comparação inusitada de todos estes elementos – animais e membros, vegetais e animais, seres vivos e inanimados – que gera mais uma vez a alteridade do seu processo plástico e que o torna intocável. O reino das possibilidades é eternamente multiplicado: a criatividade fica sem proprietário nem limitações, a par da ausência de um autor preciso. «É um homem ou uma pedra ou uma árvore que vai iniciar o quarto canto.»¹⁴¹ Essa produção do bestiário espalhada por todo o livro torna-se tremendamente biológica e visual – nessa corte arrasta o leitor para o *vírus* de que já falámos. Bachelard identificou a garra, omnipresente nos *Cantos*, como a marca dessa poesia da *agressão*¹⁴².

141 - Conde de Lautréamont, *op. cit.*, canto IV, estrofe I.

142 - Gaston Bachelard, *op. cit.*, 1939/1995.

g) Se o bestiário foi usado de uma forma mais ou menos comum na história do imaginário da cultura visual, com maior ou menor relevância estética, alimentando a sede do espectador por catálogos exóticos, não conseguimos descobrir um que tenha sido usado nestas condições. Este bestiário elimina o espectador e também o autor. É impossível apreciá-lo com mera curiosidade fria.

h) Nunca houve um autor particular nos bestiários. São compilações, álbuns de naturalistas, que na Idade Média se tornaram

143 - Isidoro de Sevilha, *Etymologiae*, XVIII, Paris: Les Belles Lettres, 2007.

144 - O próprio *Physiologus* foi objecto de várias versões e traduções que lhe retiravam a conotação cristã, como por exemplo a versão síria.

145 - Guillaume Apollinaire, «Le bestiaire ou le cortège d'Orphée», *Alcools*, Paris: Gallimard, 1986.

146 - Léon Bloy, «Le cabanon de Prométhée», *La plume*, n.º 33, 1890.

bestiários pela procura de um maior sentido enciclopédico nas alegorias animais. O bestiário mais difundido terá sido o *Physiologus*, manuscrito anónimo dos séculos II a III, incorporado por Isidoro de Sevilha nas suas *Etymologiae*¹⁴³. Considerada a primeira enciclopédia da cultura ocidental, com dezoito livros compilados por Isidoro de Sevilha, apresenta de uma forma abreviada grande parte do conhecimento da antiguidade. Profusamente ilustrado nos tempos medievais, tem o mesmo sentido lúdico que o bestiário de Ducasse, retiradas as convenções pedagógicas da moral cristã¹⁴⁴. As analogias entre o mundo animal e o homem são determinantes para perceber a visão dos *Cantos* sobre o tempo em que foi feito: o herói Maldoror passa a ser um anti-herói porque se aproxima dos monstros em que se transforma. Apollinaire cria o seu¹⁴⁵ com moscas, sereias, pulgas, larvas, ratos, coelhos, dromedários e gafanhotos, ilustrados por Raoul Dufy. O trabalho de Kubin era ele próprio um autêntico amontoado de bestialidades: um encadeamento de alucinações individuais ou colectivas, superstições e obsessões, quase representando uma hipnose colectiva. Falava de mitos, fábulas, contos, criaturas estranhas, medos colectivos, acontecimentos soturnos. E Jarry, tremendamente influenciado por Ducasse, criador da ciência das soluções imaginárias e das leis que regulam as excepções, tinha criado a sua máquina de «descerebrar», para além de ter explorado várias espécies típicas do bestiário de Lautréamont. O desenho orgânico desse bestiário, que Lautréamont traz para a estética, conflui, agride e transforma. Tudo nos *Cantos* tem esta marca animal, sem orientação, perdida e esperando apenas pelo inesperado. Nesta função, a animalidade do seu bestiário é poesia pura, porque vive e respira como um deles. Este fluxo orgânico parece ser a palavra certa da sua estética: pode ser uma camada harmoniosa ou uma pele áspera, pode ser uma garra ou um líquido viscoso e melíflu.

i) Houve várias tentativas de colar ao trabalho de Lautréamont a imagem de um criador louco, saído do seu próprio mundo-fantasma, objecto criado e criador ao mesmo tempo, uma figura grotesca, estranha e perturbada. León Bloy¹⁴⁶ chegou mesmo a pedir-lhe piedade e atribuiu-lhe uma existência alienada, em estado de loucura pura, tendo inclusivamente anotado a morte

de Ducasse doido numa cama de hospital. Já verificámos como Maldoror se assume dentro desse mundo de Ducasse. Própria de um ambiente deturpado, a figura do fantasma que Maldoror assume – o ser mais intocável no texto todo – é, dentro dos *Cantos*, a voz da consciência, o olho que controla (vejamos de novo a litografia de Redon *L'oeil, comme un ballon bizarre se dirige vers l'infini*).

j) O zoo pessoal de Lautréamont tem um piolho desprovido de élitros, o nariz do rinólofo é encimado por uma crista em forma de ferradura, o urso-marinho tem quatro barbatanas, o sapo tem pústulas viscosas e fétidas, o ácaro produz a sarna, um polvo com olhos de seda governa um lupanar. Os mais presentes são o cão, o cavalo e o piolho, mas, entre os cerca de 180 animais referenciados, encontramos algumas raridades como o melharuco, o picanço-verde e o leviatã. Entre os peixes, o mais destacado é o tubarão. Entre os insectos, o piolho e a aranha. É um bestiário de predadores e animais ferozes, à imagem do nosso anti-herói: roedores, mamíferos terrestres e marinhos, carnívoros e insectívoros, bovinos e suínos constituem a família. É com essa organização vampírica que Deus é posto num bordel. O vampirismo é a ambivalência de Ducasse, que junta três personagens fundamentais no livro – Deus, o Homem e Maldoror –, e fazendo-as sugar a lógica no seu processo de criar monstros ou situações monstruosas. Leonardo atribuíu no seu bestiário¹⁴⁷ ao morcego também a luxúria, visto não haver o género, e o acto de praticar com frequência o coito entre machos ou entre fêmeas. A literatura fantástica e romântica foi fiel à tradição alquímica de criação de vida a partir de objectos inanimados, e as imagens das alegorias alquímicas poderiam ser a melhor ilustração dos *Cantos*.

147 - Leonardo da Vinci, *Bestiário, Fábulas e Outros Escritos*, Lisboa: Assírio & Alvim, 2007.

k) Nesta *família*, a relação do homem com o criador está no pedestal do bestiário. Vimos, por oposição, como o voo dos estorninhos pode dizer-nos bastante sobre as forças estéticas da estrutura do texto dos *Cantos*. Mas, constantemente, com este bestiário, Maldoror ultrapassa as fronteiras da realidade e diz-nos bastante sobre como poderíamos *visualizar* os *Cantos*. O seu bestiário é o reflexo oposto ao que Deus criou, muito próximo de um canil¹⁴⁸, e que Maldoror está predestinado a atacar: «Açoitarei a tua carcaça vazia; mas, com tal

148 - Conde de Lautréamont, *op. cit.*, canto II, estrofe XI.

149 - Conde de Lautréamont, *op. cit.*, canto II, estrofe x.

150 - Conde de Lautréamont, *op. cit.*, canto II, estrofe XII.

151 - Conde de Lautréamont, *op. cit.*, canto II, estrofe XVI.

152 - Conde de Lautréamont, *op. cit.*, canto x, estrofe x.

força, que me encarregarei de separar dela os fragmentos restantes de inteligência que não quiseste dar ao homem, porque ficarias com ciúmes de o ter feito igual a ti.»¹⁴⁹ Maldoror faz várias orações irônicas ao Criador, como se lhe pedisse para não lhe dedicar as habituais providências. Coloca-lhe dentes imundos na augusta face¹⁵⁰, tentar tirá-lo do seu pedestal com quatrocentas ventosas¹⁵¹, transforma-o em rinoceronte e sodomiza o seu universo transformado em ânus celeste¹⁵².

l) Maldoror é uma ferida escancarada exposta ao Criador para que ele sofra ao observá-la. Na quarta estrofe do terceiro canto, Ducasse recria uma cena típica dos velhos contos morais, à semelhança das *Fábulas* de Esopo, onde os animais se queixam a esse Deus, prostrado no chão e embriagado, por terem nascido com características físicas grotescas. A coruja pergunta porque é que as suas criações são uma verdadeira comédia. As inúmeras modificações que Ducasse faz a Maldoror e ao Homem são a primeira voz de ordem sobre a autoria: o criador já não é o autor do universo. É logo depois da sétima estrofe do primeiro canto, na qual Maldoror afirma ter deixado de vez a virtude ao abraçar a prostituição, que surge o maior número de descrições de animais. É neles que procura outras fraternidades que não as oferecidas pelo criador. Depois de uma juventude violenta, é nesses animais que Maldoror parece encontrar a sua origem, estar entre eles e ser um deles: «De resto, que me importa de onde venho? Por mim, se isso tivesse dependido da minha vontade, preferiria ser o filho da fêmea do tubarão.» Logo aí, Maldoror morre e renasce transformado num vampiro.

m) O terceiro canto é o mais prolífico em termos de bestas e animais, e é nele que o bestiário de Ducasse atinge o seu auge quando, seguindo a tradição libertina de transformar conventos em bordéis, uma construção de paredes altas é transformada em casa de crime, onde galinhas bicam as mulheres do vício e onde Maldoror vai encontrar um cabelo de Deus como prova da cópula com uma das mulheres do convento-lupanar: «Alma régia, abandonada, num momento de olvido, ao caranguejo do deboche, ao polvo da fraqueza de carácter, ao tubarão da abjecção individual, à jibóia da moral ausente e ao caracol monstruoso do idiotismo!»¹⁵³ A sequência é lógica: a extensão das bestas de Ducasse chega até ao próprio Criador, que o coloca no seu cargo de rei das bestialidades: «Como haveriam

153 - Conde de Lautréamont, *op. cit.*, canto III, estrofe v.



Figs. 47 - Ulisse Aldrovandi, *Monstrorum Historia*, 1642.

os homens de obedecer a estas leis severas, quando é o próprio legislador o primeiro que se recusa a submeter-se-lhes?»¹⁵⁴

n) O filme documental *Bestiaire*, de Denis Côté, de 2012, mostra a curiosidade humana de *berma de estrada* por búfalos e lamas domesticados cercados por arame farpado. Uma série de alunos de uma escola observa e desenha uma cabra embalsama-



154 - Conde de Lautréamont, *op. cit.*, canto III, estrofe v.

da sob fortes focos de luz. Desenhavam o que lhes é estranho por pura curiosidade. No Parc Safari, no Quebeque, dão-se nomes de pessoas a animais, colecionam-se espetáculos com animais de peluche e vendem-se relíquias tradicionais africanas, obviamente falsas. Ali, animais selvagens ou raros são postos em presença cativa como no cinema. É com todo um lado selvagem que se tenta acabar, o lado que não se controla. A força animal permanece perigosa, mas o olhar já não é selvagem, é triste. O filme mostra uma passividade a que o olhar foi subjugado perante esse selvagem mutilado e encarcerado. Existe uma ave de grande porte com apenas uma asa que tenta voar e não consegue. Ouvem-se os risos das hienas, mas em liberdade contida. O olhar selvagem é finalmente contido nas cabeças embalsamadas exibidas como troféus, e o filme mostra na perfeição a nossa posição de espectadores perante esse olhar. Rimo-nos do caricato, mas nunca conseguimos levá-lo a sério. Preferimos usar máscaras para divertir as crianças. Como no cinema de Guy Debord, o cinema documental foi o contributo maior que a radicalidade poderia oferecer: ganhamos consciência de que ser espectador não é apenas escutar uma série de mentiras, pois podemos ver para além delas.

3. CONCLUSÃO: O MÉTODO LAUTRÉAMONT



Fig. 48 - Victor Hugo, *Phare de Casquettes*, tinta-da-china, 1866. «Mes dessins – ou ce que j’ai la bonté d’appeler ainsi – sont un peu sauvages.», Pierre Georgel, Victor Hugo – Dessins, Paris: Gallimard, 2002.

Os bandos de estorninhos têm uma maneira de voar que lhes é própria, e que parece submetida a uma tática uniforme e regular, como seria a de um exército disciplinado que obedecesse com precisão à voz de um único chefe. É à voz do instinto que os estorninhos obedecem, e o instinto leva-os a aproximarem-se sempre do centro do pelotão, ao passo que a rapidez do voo os arrasta constantemente para mais longe dele; de modo que essa multidão de pássaros, reunidos assim por uma tendência comum para o mesmo ponto magnético, indo e vindo sem cessar, circulando e cruzando-se em todos os sentidos, forma uma espécie de turbilhão extremamente agitado, cuja massa total, sem seguir uma direcção bem definida, parece ter um movimento geral de evolução sobre si mesma, resultante dos movimentos particulares de circulação próprios de cada uma das suas partes, e no qual o centro, tendendo perpetuamente a desenvolver-se, mas incessantemente pressionado, empurrado pelo esforço contrário das linhas circundantes que pesam sobre ele, está constantemente mais apertado do que qualquer dessas linhas, as quais o estão elas mesmas tanto mais quanto mais próximas estiverem do centro.

Conde de Lautréamont, *Os Cantos de Maldoror*, canto I estrofe VIII

a) Reproduzimos de novo o voo dos estorninhos que se tornou uma das passagens mais intrigantes dos *Cantos* e uma das grandes imagens projectadas pelas palavras de Ducasse. O estilo de criação destas imagens reflecte-se nestas sequências descontínuas, em que se criam pontos de ruptura constantes. De uma certa perspectiva, parece que Ducasse se fez ver como um grande impulso de dentro para fora, de aparições e desaparecimentos, de movimentos de aproximação e de retracção, um sistema complexo que se abre e fecha. E há também constantemente uma tensão entre aquilo que é claro e lúcido e aquilo que se esconde – por isso, escolhe o vampiro como uma das suas personificações predilectas, ou seja, *aquele que já está morto em vida*. Maldoror entra nas cenas sempre como uma presença fugidia, quase como se

estivesse permanentemente morto, doente ou em convalescença. Parece um jogo fantástico aleatório. No fundo, o jogo criativo de Ducasse é infinitamente superior a qualquer justificação para a sua arbitrária máquina de imagens. Muitas vezes, não interessa a imagem que se apresenta, mas antes o jogo que está implícito nessa imagem. A fragmentação é implícita, e é esse movimento tão característico do grotesco que permite a desordem e o caos, a confusão e a instabilidade. Por diversas vezes, Ducasse apresenta Maldoror como um cometa ou um meteoro – fantasias irresponsáveis em direcção ao desconhecido. O estilo automático e a colagem, o plágio e o *doodling* são todos eles mecanismos de uma forma descontínua e grotesca, implodida e disforme – o *método Lautréamont*. É a diferenciação, como já vimos, entre o niilismo absurdo, que se revolve sobre si próprio, com forças para um mesmo centro, e um niilismo grotesco, que parte do princípio de uma espiral centrífuga, com forças descontroladas.

b) O simbolismo no século XIX produzia uma literatura que reflectia sempre alguma realidade por trás do trabalho em si. Os *Cantos de Maldoror* foram construídos de duas formas: de uma forma linear, pela qual as palavras seguem o seu conteúdo, e de uma forma não linear, pela qual as palavras são apenas uma classe de objectos jogados de várias formas. Esta forma não linear seria o motivo para quase toda a literatura de Raymond Roussel. É um processo mais técnico mas mais expressivo, porque abriu perspectivas infinitas no significado linear do texto dos *Cantos*. De certa forma, o método Lautréamont colocou toda a linguagem numa posição inaudita. Diríamos *grotesca*, porque vive da colagem, da justaposição, do corte e da separação, do desvio e da aleatoriedade; *grotesca* porque, em jeito de paródia, se serve de uma enciclopédia de história natural para atingir novos significados. Mas terrivelmente honesta, porque o próprio Ducasse refez o seu texto e a sua autoria, violando a sua própria originalidade e assinatura. A forma cruel como descreve e desenha a morte de Mervyn no final do canto quarto expressa um turbilhão bizarro. A minuciosa descrição é linear, mas é de tal forma expressiva que esse turbilhão desenha uma forma clara de rodópio. A cena é de revolta e representa um enorme vórtice: Mervyn é atado com cordas e atirado à Praça Vandôme pelo movimento circular dessas cordas. Representa também as duas formas – linear e não linear – com que Ducasse moldou o texto. Este

155 - Conde de Lautréamont, *op. cit.*, canto v, estrofe 1.

movimento representa na linguagem de Lautréamont o espelho da contracultura e da oposição aos signos que aprendemos. Uma linguagem não referente de bloqueio, o grotesco no seu estado puro, porque incomoda o consenso dos códigos. A linguagem é um desses códigos estabelecidos que Lautréamont não segue. Assim como a cultura, que é a acumulação de todos os códigos. É através desta forma grotesca absurda que Lautréamont conserva a sua intocável sede de atacar o sentido. O seu belo foi muito para além da adopção surrealista do protesto: o não-sentido é aquilo que não nos é dado, é anticultural e, logo, absurdo. O belo em Lautréamont não é para o agrado da cultura racional, nem pertence a nenhum ramo onde esteja a verdade: «Afirmas que as minhas ideias são pelo menos singulares. Isso que tu dizes, homem respeitável, é a verdade; mas uma verdade parcial. E que fonte abundante de erros e enganos é sempre uma verdade parcial!»¹⁵⁵ O incesto, o crime, o fratricídio, a destruição da família ou a tortura estão lá para roer a perspectiva dos nossos padrões culturais. Este belo distingue-se de toda a perspectiva corrente da cultura. Os *Cantos* ensinam um belo baseado na verdade, que é renegar todo e qualquer padrão, e fazem o leitor, o principal visado, questionar a sua forma. O belo não se deixa repousar na grelha cultural que ataca.

c) Beleza e monstruosidade confundem-se em Lautréamont. Em todo o livro se percebe que Ducasse procurou uma alma que se lhe assemelhasse (Maldoror?), mas apenas encontrou seres do Oceano, um cenário por natureza inóspito ao homem. Contemplou com deslumbramento a ruína dos cadáveres e a ruína dos humanos. A sua beleza é intolerante, porque, além das ruínas e dos massacres que contemplou, a encontrou dentro de si como um objecto monstruoso – um vampiro, um fantasma, um escaravelho, um polvo ou um sapo. O seu belo é belo como a revolta contra a beleza. Os *belo como* são a arma estética de Lautréamont, da mesma forma que Baudelaire usou o *dandy* como mostruário das virtudes estéticas da modernidade. Os *belo como* desenvolveram paradoxos, como a relação hedionda entre um homem e uma fêmea de tubarão, mas também descrições belíssimas, como a estrofe dedicada ao oceano.

d) O método Lautréamont vai adquirindo gradualmente uma forma mais plástica, quase até à *antiforma*. Concluímos adaptando esse método como o nosso próprio método, *roubando como ele roubou*.

O encontro deste método permitiu definir conceptualmente o nosso estudo plástico, e a partir de um determinado ponto, a ilustração deixou de ser ilustração para passar a ser desenho. Foi o método Lautréamont a mover os nossos desenhos: as nossas formas grotescas são as formas grotescas que descobrimos lá. Fizemos essa pesquisa plástica com o mesmo entusiasmo com que os primeiros naturalistas e botânicos, como Aldrovandi ou Buffon, o fizeram, ao registar as maravilhas da natureza que encontravam. Ao mesmo tempo, lembramo-nos dos desenhos irrequietos e estranhos de Victor Hugo no seu período de exílio na ilha de Guernsey. Prosseguimos várias linhas de força entre a poética e a plástica até chegarmos a uma linha orientadora na sua forma, que se repete e é cíclica. Uma forma que é *antiforma* e *antinatural*, porque contém ruído, desvio e distorção. É uma forma venérea e nervosa ao mesmo tempo, porque é perturbada e perturba. Uma forma sem nome, algures entre o ornamento e a torção.

e) É uma forma ruidosa, como um uivo destes: «Os cães, deixando cair inertes as orelhas, levantam a cabeça, dilatam o pescoço terrível e põem-se a uivar, alternadamente, ora como uma criança que chora com fome, ora como um gato ferido no ventre em cima de um telhado, ora como uma mulher que vai dar à luz, ora como um moribundo tolhido pela peste num hospital, ora como uma rapariga que canta uma ária sublime.»¹⁵⁶ Consta que as elucubrações de Ducasse eram bastante ruidosas: prepararia musicalmente os *Cantos* aos gritos e sofria bastantes queixas dos vizinhos, um aspecto que foi aproveitado por León Bloy para o chamar de louco¹⁵⁷. É uma forma distorcida: «À luz da lua, junto ao mar, em sítios isolados do campo, podemos ver, mergulhados em amargas reflexões, todas as coisas revestirem-se de formas amarelas, indecisas, fantásticas.»¹⁵⁸ É uma forma quase sempre venérea que escorre da imaginação e de uma linha de força que agita e é animal.

f) O próprio nome de Isidore Ducasse é a primeira representação dessa forma mutável, obliterada e metamorfoseada conscientemente. Num estado de pura dúvida sobre a sua própria forma (com razões óbvias, como já vimos), escreve: «Se existo, não sou um outro.»¹⁵⁹ Parece um enunciado mais negativo que a própria dúvida cartesiana¹⁶⁰. É sarcástica porque quer negar o centralismo da personagem

156 - Conde de Lautréamont, *op. cit.*, canto I, estrofe VIII.

157 - Segundo uma rara e não confirmada descrição física de León Bloy sobre a forma como Isidore Ducasse trabalhava. «Le cabanon de Prométhée», *La plume*, n.º 33, 1 de Setembro de 1890.

158 - Conde de Lautréamont, *op. cit.*, canto I, estrofe VIII.

159 - Conde de Lautréamont, *op. cit.*, canto IV, estrofe III.

160 - Como notou Philippe Sollers, em «Entretien sur Lautréamont», *Ligne de risque*, n.º 2-3, 1997.

161 - Conde de Lautréamont, *op. cit.*, canto VI, estrofe VII.

humana e do humanismo e reclama a autoridade total sobre a sua identidade e sobre o que fazer com ela. Conde de Lautréamont pode ser *l'autre mont*, ou *l'autre est mon*. Maldoror, *Mal d'or* ou *Mal Douleur*. O herói/vilão Maldoror não é um, mas vários – é múltiplo. Ao longo do livro, transforma-se numa variedade de animais, gozando da faculdade de assumir formas mesmo irreconhecíveis para olhos experientes. Mesmo quando retém uma forma humana, Maldoror ora assume a forma de um corsário de cabelos de ouro¹⁶¹, um homem novo de cabelo longo preto, ora de homem velho que vê o seu cabelo tornar-se branco como neve, ou então assume a vontade de Deus de o transformar num rinoceronte e os seus choros em víboras. Transforma o seu amigo Dazet em escalopendra; o caranguejo renasce dos átomos dissolvidos.

162 - Ulisse Aldrovandi, *Monstrorum historia*, Paris: Belles Lettres, 2002.

g) A apoteose do grotesco nos *Cantos* não é um estudo científico, mas sobretudo um estado estético. Nesse plano, Ducas se cedeu totalmente à expressão figurativa daquilo que poderia ser representado e projectado, aproximando-se mais do plástico que do poético. As suas formas estranhas são sobretudo visuais, e, partindo da sua alucinação de palavras – o seu *grotesco poético* –, o dispositivo imagético de Lautréamont aproxima-se mais de *Monstrorum Historia*¹⁶², de Ulisse Aldrovandi. Podemos ver seres que não comem, mas mordem com ferocidade, seres que nos acompanham e que se transformam. Recorremos de novo à passagem visceral do canto quarto: «Os meus raciocínios chocarão algumas vezes contra as cascavéis da loucura e a aparência séria do que é, afinal, grotesco (embora, segundo certos filósofos, seja bastante difícil distinguir o bobo do melancólico, constituindo a própria vida um drama cómico ou uma comédia dramática); no entanto, a qualquer um é permitido matar moscas ou até rinocerontes, a fim de descansar de tempos a tempos de um trabalho demasiado escarpado. Para matar moscas, eis a maneira mais expedita, embora não seja a melhor: esmagamo-las entre os dois primeiros dedos da mão. A maior parte dos escritores que estudaram a fundo este tema calcularam, com bastante verosimilhança, que é preferível, em muitos casos, cortar-lhes a cabeça. Se alguém me censurar por falar de alfinetes, como sendo um tema radicalmente frívolo, deve notar, sem preconceitos, que os maiores efeitos foram muitas vezes provocados pelas mais pe-

quenas causas. E, para não me afastar ainda mais dos limites desta folha de papel, não é evidente que o laborioso fragmento de literatura que estou a compor, desde o início desta estrofe, seria talvez menos apreciado se tivesse como ponto de apoio uma questão espinhosa de química ou de patologia interna? De resto, existem na natureza todos os gostos; e quando, no início, comparei os pilares e os alfinetes com tanta exactidão (claro que não pensava que me viriam, um dia, censurar por isso), baseei-me nas leis da óptica, que estabelecem que, quanto mais afastado de um objecto está o raio visual, mais diminuída se reflecte a imagem na retina.»¹⁶³ Mas Lautréamont transformaria o seu Maldoror no verdadeiro *dandy* do grotesco: podia ser político e apolítico, sexual ou assexuado, violento, andrógino, um animal, um vegetal, um vampiro, uma pedra, um rato, um porco, uma onda do oceano, belo ou feio.

163 - Conde de Lautréamont, *op. cit.*, canto IV, estrofe II.

h) Nos *Cantos* cantou o mal, o mistério e o sonho, como o tinham feito Byron e Baudelaire¹⁶⁴. E muitos dos objectos encontrados nos gabinetes de curiosidades eram objectos de culto e maldição. Sendo desconhecidos, provocavam o medo e a interrogação. E cantou-se também o grotesco, a projecção de um desenho irrequeto e de uma ruptura constante da forma, que afirma uma catástrofe prodigiosa, redundante, automática: é uma mão que não pára de tremer, mas uma outra onde há uma consciência lúcida que a suporta. Maldoror/Ducasse queria ser lúcido a qualquer preço. E luta para mostrá-lo, em todo o livro, numa batalha perfilada por técnicas plásticas. Entre alguns indícios de que ele rondava a loucura e a consciência dessa irracionalidade, ficamos com a observação virgem de Ducasse e desse dispositivo infundável de imagens. Parecem saídas de uma extrapolação frenética, como a de Artaud nos seus desenhos exorcizados. Em todo o livro de Ducasse há um claro sentido constante daquilo que pode ser imagem. Muitas vezes, as imagens parecem surgidas do acaso ou do infortúnio: «À luz da lua, junto ao mar, em sítios isolados do campo, podemos ver, mergulhados em amargas reflexões, todas as coisas revestirem-se de formas amarelas, indecisas, fantásticas.»¹⁶⁵

164 - «Cantei o mal como o fizeram Michiewikz, Byron, Milton, Southey, A. de Musset, Baudelaire, etc.», Carta ao editor Verboeckhoven, Raoul Vaneigem, *Isidore Ducasse e o Conde de Lautréamont nas Poesias*, Lisboa: Antígona, 1980.

165 - Conde de Lautréamont, *op. cit.*, canto I, estrofe VIII.

i) Há também um carácter fugitivo que estas imagens transpor-

tam: o *desenho inquieto*. O desenho que elas sugerem está em progresso, como a leitura dos *Cantos*, sem destino que o torne seguro. Plasticamente, os *Cantos* tem uma vertigem enorme, em crescendo, até ao quarto canto, que o reveste de uma densidade estética. No primeiro canto, vê-se que Ducasse passou em revista as grandes obras-primas da humanidade: criou figuras de retórica, chamou os cães, o corvo, os caranguejos, o pelicano imortal, a raia, e tudo o que lhe serve de pretexto para analogias morais. E diz mesmo que os homens não são melhores que as bestas: é no homem que estão todos os pensamentos perversos.

j) O desenho inquieto é biológico, o traço segue uma função orgânica. O traço do desenho inquieto não tem orientação, persegue a liberdade máxima até à crueldade. Um fluxo que pode ser harmonioso ou áspero. É impossível escolher os monstros que nos visitam. É esta directriz que orienta o desenho: a ausência de um destino definido. Sentimo-nos mais bem acompanhados pelo nosso fantasma do que pela segurança de uma localização estabelecida. Sabemos apenas que o resultado vai ser algo aproximado ao que já fizemos. Acreditamos que esse traçado sinuoso – o grotesco que nos acompanha – serve melhor o prazer desta actividade. No fundo, a libertação do desenho no livro ilustrado serve-nos esta escolha: mesmo trabalhando um referencial – o livro –, ele pode ser abandonado sem que o percamos ou sem que ele seja referencial. O desenho inquieto precisa dessa fuga.

k) O trajecto que aqui se apresenta funcionou como um diário de bordo, e o desenho deste estudo vai ser ele também andrógino. Se a mimética conforta os sentidos, procura-se em termos gerais aquilo que, sendo fiel ao livro, causa reacção. A colagem de referenciais, nos antípodas da mimética, é incómoda, subtrai pedaços a várias unidades, mantém-se irracional e diz que todas as imagens são possíveis. Este estudo plástico é uma necessidade de figurar esse infigurável, o de difícil acesso, a dúbia aparência. As cenas seleccionadas foram escolhidas apenas tendo em conta que o estudo do bestiário já foi feito, e agora o desenho apenas o incorporará envolvido nessas cenas. São desenhos ainda as-

sim quase sem ideia prévia. A criação é descoberta à medida que se vai desenhando. Como o texto de Ducasse, são uma massa oceânica que só espera tormentas. No máximo, são o acidente previsto. Há muitas probabilidades em jogo.

l) Ducasse apela à expressão, por oposição a uma visão mimética. O delírio da interpretação e da expressão que lemos na sexta estrofe do primeiro canto – «Terá sido um delírio da minha razão doente, terá sido um instinto secreto que não depende dos meus raciocínios, semelhante ao da águia quando despedaça a presa, o que me levou a cometer este crime.» – talvez seja a maior explicação para a constante recuperação da expressão em Ducasse. Os delírios de Ducasse inserem o leitor numa imensidão de fábulas infundáveis, onde tudo é expressão. Nos *Cantos de Maldoror*, vemos sobretudo a perspectiva de um adolescente cultivado, na qual a expressão do feio pode ser luxúria, a forma imperfeita um requinte, o tosco uma posição de aristocrata, como no *dandy* de Baudelaire ou na criança de Rimbaud no «*Les chercheuses de poux*»:

*Quand le front de l'enfant, plein de rouges tourmentes,
Implore l'essaim blanc des rêves indistincts,
Il vient près de son lit deux grandes soeurs charmantes
Avec de frêles doigts aux ongles argentins.*

m) Não basta conseguir observar o belo da estética de Maldoror, mas perceber que ele nos parece indomável. Não basta ler a deformação visual que ele projecta, mas também os acidentes dessa superfície. A estética de Maldoror não tem conceitos como passageiros inertes: é um antimétodo porque guarda em si o poder da surpresa e da ocultação; a sua única consistência é uma deambulação única por vários campos, muitas vezes fora da estética. É um *détournement* permanente, porque essa é a única tática, o único método que garante que o seu segredo é a sua maior força.

n) O mistério é o que rodeia os *Cantos*, convertendo-a numa típica obra negra, um labirinto de estrofes estupefacientes, e

166 - Conde de Lautréamont, *op. cit.*, canto IV, estrofe VI.

Lautréamont faz desse segredo – ou da ocultação – uma técnica plástica. Por quinze vezes se mencionam segredos, e o segredo desenvolve-se nos *Cantos* como um perfume de sedução, como a loucura que guarda a imaginação. São os mil segredos do Velho Oceano que entusiasma Maldoror, é também o prazer de desvendar os segredos do Todo-Poderoso¹⁶⁶, ou o segredo eterno que o hermafrodita guarda no seu corpo. O segredo é uma garantia de revelar desenhos que aparecem quase sempre do nada, que podem ter uma figura indelével, mas em que o segredo se mantém. Todas as formas estranhas, grotescas e anormais contêm esse segredo, porque fogem daquilo que é conhecido, e surpreendem. A técnica da ocultação começa na ocultação do próprio autor. O segredo é a metáfora no seu extremo: não admite pontos de ordem ou questões.

o) São conhecidas as passagens de Dante, de Pascal e de enciclopédias científicas transcritas literalmente sem pudor. Descobrimos que é impossível recair na facilidade de fazer um trabalho mimético com a imagética de Ducasse, numa figuração daquilo que está escrito. A ilustração dada a Ducasse resvalaria sempre para uma infidelidade. Há um diálogo, sim, mas não em consonância directa. Sendo então fiel a Ducasse, o texto expulsa o desenho, ou rouba-o, e o desenho serve-se dele e das mesmas técnicas. O lápis corta e costura, salta do miradouro para se distanciar do texto. Não há deslumbramento, é uma chuva de metamorfoses, que no desenho rouba sem explicar. Indica-se o caminho, não o roubo. É uma relação conflituosa. No fundo, como em Ducasse, ao sublinhar a indecisão da sua origem, perpetua constantemente esse sentimento de roubo estético ao longo do texto, que mais tarde viria a ser consagrado enquanto técnica. O roubo permanente faz do desenho um instrumento mais completo de singularidades e, sendo uma interpretação nómada, mais escatológico.

p) O leitor aqui é muitas vezes tentado a substituir-se ao autor. Poderemos dizer que o desenho irá substituir as palavras. Somos sempre suspeitos, claro, de aproveitar o melhor dessa obra, o mais sugestivo. Quase todas as abordagens aos *Cantos* se furtaram a rever-se nas palavras de Ducasse, como se de alguma

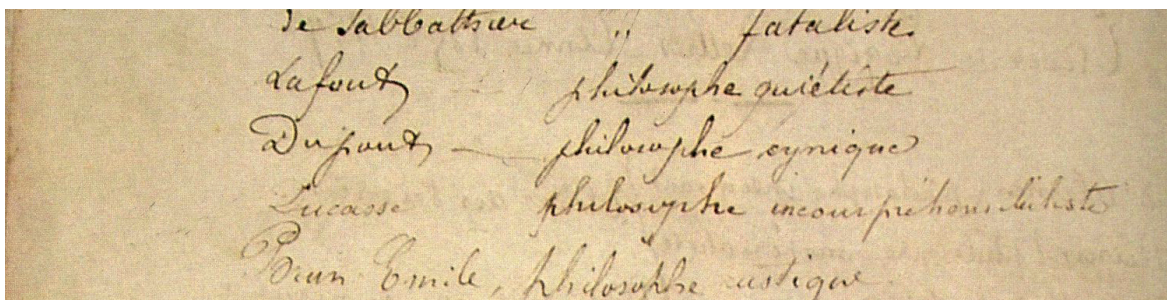


Fig. 49 - Lista de alunos de Filosofia no liceu de Pau, no ano de 1864-1865, em França. Jean-Jacques Lefrère, *Lautréamont*, Paris: Flammarion, 2008.

heresia se tratasse. De facto, existem muitas. Seria simplista dizer que se aborda o livro para o tornar mais claro. Dir-se-ia que, na sua aparente lucidez, as palavras de Ducasse seriam sempre mentirosas, porque a uma verdade explícita ele remata sempre com algum raciocínio confuso, e somos obrigados a desistir dessa lucidez. É uma poética cruel a que se quis apresentar, porque a forma dos *Cantos* é sempre híbrida, na sua verdade ou na sua mentira. Ou seja, face a uma sentença explosiva, temos de nos precaver de uma outra que a poderá desmentir. É sempre muito estranho ler e digerir o livro e a forma de algumas palavras, e também assim os desenhos terão de ser. Mas, neste turbilhão e buraco negro que os *Cantos* se tornam, encontramos também a sua própria defesa e ataque. Ele próprio escreve que todos os detalhes estão lá.

q) A história da tortura na arte começa com os textos do Marquês de Sade e com os desenhos de Piranesi das prisões imaginárias. Pode o desenho ser conscientemente cruel? Percebemos em que medida as *Flores do Mal* inspiraram o vício e os seus horrores. A proposição de Baudelaire era a mesma de Lautréamont, uma conduta livre e soberana. A obra de Lautréamont é moralista: comporta uma bipolarização entre esse Mal e o Bem, que acabam por compor essa regra. Mas é com estes dois que o mal – ou a maldade – se tornou figura poética: «Poderia, cosendo-te as pálpebras com uma agulha, privar-te do espectáculo do universo, e deixar-te na impossibilidade de encontrares o teu caminho; não seria eu quem te serviria de guia.»¹⁶⁷ Mas «O que são afinal o bem e o mal? Serão ambos uma mesma coisa, perante a qual manifestamos com raiva a nossa impotência, e a paixão

¹⁶⁷ - Conde de Lautréamont, *op. cit.*, canto II, estrofe v.

168 - Conde de Lautréamont, *op. cit.*, canto I, estrofe VI.

de atingir o infinito ainda que pelos meios mais insensatos?»¹⁶⁸

r) Maldoror é o seu mal original – o seu *mal d'aurore* – e também o seu bem: conhecer aquilo que somos. A posição de Ducasse é de defesa, porque ele sabe que o inferno pode ser o novo repouso, onde antes era o céu. Onde antes havia homens bons e homens maus, na cosmogonia biográfica e estética de Ducasse existem também os fantasmas e os monstros, bem como os seus actos. A palavra cruel surge na segunda linha do primeiro canto, no qual o leitor é convidado a encarregar por *um caminho abrupto* e que mais tarde irá ser palco para as descrições das delícias da crueldade. São os momentos de choque entre o bem e o mal, na irritação de Ducasse perante a subserviência do homem a deus e aos templos consagrados, na impressão de já ter visto tudo e de querer espremer o resultado do dia. Quase presentindo uma cerrada crítica, Ducasse lembra que a crueldade também poderá ter génio. Mostramos aqui a força estética dessa crueldade no *método Lautréamont* que, em vários pontos é uma força de decomposição de outras forças morais e visuais. É um método cruel, que não se preocupa com a sua figuração: é explosivamente visual, mas sai do campo visual com a mesma velocidade que entra nele. E é pela maldade que a sua expressão se torna mais vigorosa e se torna aqui técnica: aqui, a forma maldosa é aquela que serpenteia, é nervosa porque é revoltosa por si só, e é grotesca porque reflecte um estado irrequieto.

169 - «La psychogéographie se proposerait l'étude des lois exactes, et des effets précis du milieu géographique, consciemment aménagé ou non, agissant directement sur le comportement affectif des individus.» Guy Debord, «Introduction à une critique de la géographie urbaine», *Les lèvres nues*, n.º 6, Bruxelles, 1955.

170 - Walter Benjamin, *Paris, capitale du XIXe siècle - le livre des passages*, Paris: Cerf, 2009.

s) No abismo maldororiano, descobrimos também uma procura pela regra, mas essa regra é apenas o produto necessário de um jogo. Como o jogo situacionista da psicogeografia¹⁶⁹ e as passagens¹⁷⁰ citadas por Walter Benjamin, a construção desse jogo é o terreno ideal para o *flâneur* criativo, que será representado por Ducasse com uma paixão extrema pela intensidade máxima. O *flâneur* era um devorador de sensações, numa estética de explosões, à margem das exposições universais e da perda de fisionomia de Paris às mãos do Barão Haussmann. Aqui vemos em que medida Ducasse-Maldoror terá sido *flâneur*, essa personagem múltipla criada por Baudelaire: bobo e génio, diabo e inocente, louco e são.

t) Com esse jogo, e tal como a criatividade em Ducasse, a obra passa a carecer de um proprietário. Transforma-se num jogo que não precisa de ser ganho, mas de ser continuado. A relação obra-espectador acaba, os nervos estão em franja. O *desenho inquieto* é esse afastamento do referencial, no qual a imaginação produz tanto mais aquilo que é nosso quanto tivermos em mente esse jogo da produção individual. O jogo é um caminho sem fim previsível, é uma perda, é um ganho. Encerra constantemente uma tensão daquilo que é claro e lúcido, daquilo que se esconde, daquilo que aclara. É um vampiro em forma de comportamento. Aquele que está morto na vida. O jogo pode ter uma presença fugidia, quase como se estivesse em permanência morto, doente e recuperado. A imagem depois de Lautréamont cria o medo, porque nos obriga a seguir sozinhos, não segundo uma *autoria* mas segundo um processo criativo de excitação constante. O jogo desta criatividade do *desenho inquieto* não se propõe a agradar a qualquer público – de circunstância ou não. Preza grupos de espectadores especializados porque a consciência alheia é sempre demasiado alheia. Porém, o jogo é feito por aquele a quem a sociedade atribui mais perigo, o indivíduo de pensamento livre. O jogo é frequente, não tem corpo editorial, é inconstante. Da sua persistência apenas se retira a imprevisibilidade ou um formulário por preencher, e que nunca vai ser preenchido. É um teste frequente, tem arpões e balas. O jogo só garante o imprevisível e não existe para ostentar qualquer ideologia, embora tal possa acontecer. É um pequeno vírus. Ajuda a terminar com as fronteiras entre aquele que vê e aquele que age. São estes os dados desta criatividade. Um jogo que tem sempre dois pólos: ou contra uma amante, ou contra um companheiro, ou contra deus ou contra satanás. Um jogador acha no jogo as maneiras de vencer o que existe de pior no jogo. É o jogo entre a besta e o anjo, entre a vertigem e a criação – o jogo poético e o jogo plástico, por exemplo. Baudelaire foi um dos primeiros grandes jogadores: não há vida sem o encanto do jogo. Primeiro estar dentro dele, e logo depois estar consciente da preguiça e da lucidez, do vício e do aborrecimento. O trabalho sério produz os bons costumes, mas o jogo desta criatividade é não ter esse trabalho. O jogo poético são delírios, o jogo político é a Constituição encadernada com lixa de ferro. O jogo é o Mário

171 - Mário de Sá-Carneiro, *A confissão de Lúcio*, Assírio & Alvim, 2006.

de Sá-Carneiro¹⁷¹ a disparar sobre a multidão – dez anos antes de Breton. O jogo é o baralho de Marselha dos surrealistas feito em Air-Bel enquanto fugiam da guerra. O jogo pode ser uma luta cega, como a luta de classes. Mas a luta de classes tem sempre um vencedor, quase sempre o mesmo. Neste caso, um sujeito que fique a meio do jogo pode ser, mesmo assim, o vencedor. Ou aquele que sabe quando deve abandoná-lo. Os jogos possíveis hoje são diferentes. Passaram a ser organizados e vigiados, por isso é mais difícil ser estético.

u) Só o segredo isola este jogo o mantém vivo. Só o jogo do segredo mantém a vigilância apertada à vigilância. Como num jogo de póquer, temos de esgueirar-nos, de fazer *bluff* ou teatro em frente às câmaras. É o último reduto de criação, onde tudo pode ser ainda poesia, depois de as nossas ruas terem ficado mais apertadas. Não interessa onde é o jogo nem como é: é o jogo da edição e da técnica rarefeita, do olho isolado – por isso, não havendo jogo nem segredo no desenho, ficamos mais sozinhos. O jogo é uma procura incessante de assuntos que já lá estão, prontos a serem esquentados. Como numa *rua de sentido único*¹⁷², é preciso instruções para nos perdermos. E como mostrara já Sade, a bondade num jogo é apenas artifício. No verso do livro *Esquisses de philosophie morale*, de 1864, existe uma lista

172 - Walter Benjamin, *Rua de sentido único*, Lisboa: Relógio d'Água, 1992.

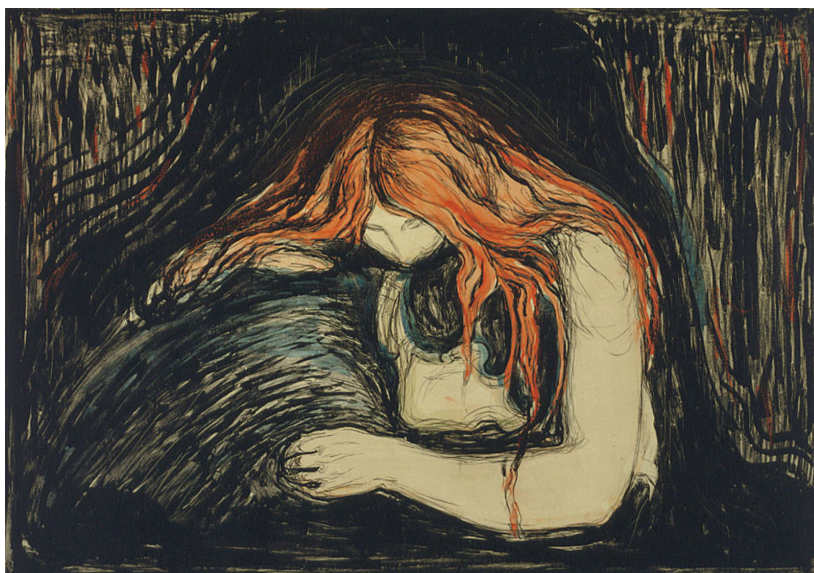


Fig. 50 - Edvard Munch, *Love and Pain*, pintura, 1893.

dos alunos de filosofia do liceu de Pau, onde Ducasse estudou, e na qual lhe é atribuída a classificação de *filósofo incompreendido*. Sendo que a sua literatura e sua estética nunca pertenceram a nenhum género, é nesta *incompreensão* resistente que o jogo permanece hoje mais estético por causa do Conde de Lautréamont.

v) Não basta a ironia para mostrar desconforto perante as classificações, para desvalorizar as categorizações e permitir a deriva de todas as técnicas. O *método Lautréamont* serve como jogo da passagem entre todas elas, e não como estabelecimento. É o garante de uma inconformidade de ataque ao desenho. Se os *Cantos* estivessem mais de dois minutos na mão de todas as pessoas, não provocaria necessariamente instintos criativos. Mas fizeram da previsibilidade uma incerteza, e da coerência uma técnica chata, destruindo assim o olhar inocente. É o jogo da inquietude, o mesmo que transborda de acção e cinetismo puro, e próprio de toda a juventude que não vê o futuro. O desenho que vimos recriado do método Lautréamont, no seu *desrespeito* pela técnica, aproxima-se mais do *doodling* que de qualquer outra técnica. Ora cria formas formas objectivas e realistas, ora formas desordenadas e não representativas: um método desviante que cria sem ser necessário um referente, e que se abre a uma óbvia liberdade de expressão, automática e muitas absurda, originária na arte dos loucos e dos génios. Porque à medida que o nosso tempo se foi tornando mais absurdo, os *Cantos* tornaram-se mais reais, e talvez este método os tenha tornado mais compreensíveis.

4. CORPO DE DESENHOS

a) Para cada desenho e para o seu conjunto, tentou derivar-se visualmente do *método Lautrémont*: um processo análogo a uma intoxicação, pela qual corpo e pele são contaminados, representado depois em forma de matéria de desenho. Se alguns são claramente uma procura, outros são rapidamente *identificáveis*: mais claros, não no sentido de serem mais lógicos ou realistas, mas mais verosímeis. Os desenhos em si, distanciados do referencial das cenas, não têm ideia prévia. Nada está na folha, tudo é um acidente previsto. Lembramo-nos da *aura* de Walter Benjamin, o conceito na base do seu *Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction*¹⁷³. Achamos curioso descobrir, pelas suas próprias palavras, que a natureza do termo está precisamente relacionada com uma intoxicação por haxixe e com os seus relatos que atestam uma produção intempestuosa de imagens: «It was strange at the beginning, when I could just sense the coming intoxication and I compared objects to the instruments of an orchestra that was just tuning up before the start of the performance.»¹⁷⁴ Sabemos como essa intoxicação provocada foi importante para Benjamin, como seria também para Baudelaire, Thomas de Quincey ou Henri Michaux. Curiosamente, também este produziria desenhos a partir dessa provocação.

173 - Walter Benjamin, *The Work of Art in The Age of Mechanical Reproduction*, Harmondsworth: Penguin, 2002.

174 - Walter Benjamin, *On Hashish*, Harvard: Harvard University Press, 2006.

b) Muito do que conseguimos realizar em termos de desenho foi sobretudo viral, no que respeita aos limites do desenho, mas, por outro lado, uma experiência híbrida, porque ficamos com a sensação de que é impossível reproduzir o caso Lautréamont, mas, ao mesmo tempo, ele é o melhor *ensinamento* para a nossa individualidade. Humor involuntário, pode ser música ou ruído, selvagem ou delicado. Percebemos que o registro deixado por Lautréamont é um grito alastrado a uma produção em estado selvagem: difícil de conter em um repositório da estética, o seu sentido de beleza é demasiado particular. O resultado apresentado é sem dúvida apenas uma conclusão possível, sem que tivéssemos planeado em definitivo a sua inclusão em formato de livro impresso. Para além disso, muito ficou para trás, que poderá ser visionado no nosso diário *online*: estudos, projectos paralelos, cartas de jogar ou pequenas exposições.

c) Descobrimos, conformados, perante algum assombro da nossa missão, que os meios utilizados teriam de ser os mais simples, e os formatos os mais contidos. Foi com algum conforto que usámos usualmente a esferográfica e o lápis de grafite e o papel A4 de qualquer gramagem – ou o A3, em casos excepcionais – como veículos singelos para o *método Lautréamont*. Perante isto é honesto perante ao que chegamos deixar suspensa a pergunta: «Poderemos nós alguma vez ilustrar Lautréamont?»¹⁷⁵ A imagética de Lautréamont nunca foi senão um estímulo tremendo, e pretendeu-se absorver todos os seus *campos magnéticos*. Gostamos de alguma infantilidade inerente aos desenhos de circunstância que muitos deles adquiriram – que já Edward Lear fizera de uma forma convulsiva. Tentámos ao mesmo tempo fazer o nosso próprio *livro de seres imaginários*¹⁷⁶, que derivou directamente do nosso *método*.

175 - «Peut-on commenter Lautréamont?», Maurice Blanchot, *Lautréamont et Sade*, Paris: Les Éditions de Minuit, 1963.

176 - Jorge Luis Borges, *The Book of Imaginary Beings*, Londres: Vintage, 2002.

d) Todos eles foram compostos enquanto ilustrações de um edição futura dos *Cantos*. Optamos por, na grande maioria dos casos, reduzir o fundo dos desenhos a branco, pressupondo a sua utilização futura. Sem nenhuma crença esotérica, cremos que os olhos ardentes de Maldoror representam uma necessidade: também pode haver um desenho que mostre a crueldade que esmigalha convenções. Os nossos desenhos foram um vasculhar contido e silencioso dentro desse palácio da sabedoria que encontramos. Encontramos várias lutas morais, e quão melhor o desenho se tornou dentro delas. Desenhámos várias vezes o pio-lho, porque os piolhos comem-se entre eles. Fizemos baralhos de cartas para lançar o bestiário de Lautréamont em cima das mesas. Através de um processo de colagens e deformações sistemáticas, o *método Lautréamont* permitiu-nos descobrir o nosso próprio método, retirando-lhe tudo aquilo que ele tinha de mais poético e plástico. Permitiu-nos ainda perceber que este estudo poderá (deverá) servir de base para um entusiasmo crescente sobre Lautréamont e as suas técnicas, sabendo daí nós que a colagem, a *frottage*, o riso, o sarcasmo, a enumeração, a metáfora, o *doodling* ou o cadáver-esquisito serão sempre técnicas extraídas dos *Cantos de Maldoror*, e reconhecidas lá no seu expoente máximo. Existem outras, e todas elas formam uma herança valiosa para qualquer estudo artístico. Acima de tudo, Maldoror poderia ser o protótipo do artista moderno: anti-herói, violento, er-

rante, injurioso, ambíguo. Tal e qual, como o tempo que nos faz. Os nossos desenhos mostram o quanto vivemos em dúvida, sem grande virtude, na penumbra - a viscosidade de alguns remetem-nos mesmo para algumas das paisagens góticas dos *Cantos de Maldoror*. Quisemos que todos eles estivessem nesse tempo, preparados para este tempo.

e) O objectivo deste estudo não era perceber o quanto da personagem Maldoror correspondia ao criador Isidore Ducasse, ou o inverso, matéria tantas vezes debatida, sonhada e delirada, entre outros assuntos possíveis mas antes retirar de toda a sua matéria os emblemas para a nossa prática. Foi evidente extrair o carácter jocoso e de paródia de todo o manancial técnico dentro dos *Cantos*, transportando-o para o desenho. Dentro dos *Cantos*, as analogias perpétuas entre esse material criaram-nos dois estados: um, submerso na falta de linearidade literária, no caos do verbo, nos avanços e recuos da lógica gramatical, na destruição e invenção de personagens estonteantes, para que nos pudessemos sentir confortáveis na progressão do estudo. Outro, espantado com a riqueza das possibilidades plásticas, da luxúria visual, embebido numa perca constante dos contornos e limites, onde tudo é fantástico e indeciso, agressivo e viril: dentes que tremem, cães que uivam, olhos ardentes, rostos fuliginosos, identidades perdidas, cenas absurdas e seres antropomórficos. O desenho viveu assim destes dois estados, como «dois monarcas vizinhos»¹⁷⁷. Uma vez congruente, outras vezes em convulsão. Tentamos perder a noção da lógica no sentido em que esse era o ponto crucial para ser mais incisivo no desenho e mais fiel aquilo que nos propúnhamos. Lautréamont criou um mundo de sarcasmos que queríamos respeitar, nas suas dúbias características, como um riso eterno. Quisemos mostrar que apenas a pessoalidade - a nossa - conseguiria vencer esse mundo de metáforas difícil de controlar. Desde o seu início, este estudo percorreu toda esta luz de imagens - cara a André Breton e ao surrealismo - como se uma estética nova se tratasse. De facto, esse tornou-se o garante dos *Cantos de Maldoror*: renovar o entusiasmo interminavelmente com que se pode ilustrar as suas páginas. O jogo dos estilos e das suas figuras excessivas reproduz na sua essência um plasma germinativo sem repetição na história da literatura

177 - «Vivemos, ambos, como dois monarcas vizinhos, que conhecem as respectivas forças, não podem vencer-se um ao outro, e estão cansados das batalhas inúteis do passado. Ele receia-me, e eu receio-o; cada um de nós, sem ter sido vencido, experimentou os rudes golpes do adversário, e ficamos por aí.» Conde de Lautréamont, *op. cit.*, canto II, estrofe XV.

e da arte, exprimindo a beleza e a inocência, o desejo e o mal, a crueldade e a morte, a vingança e a injustiça, o vício e a virtude, a sombra e a luz, como ninguém antes e depois.

BIBLIOGRAFIA

1. FONTES IMPRESSAS

ISIDORE DUCASSE, CONDE DE LAUTRÉAMONT, *Oeuvres complètes*, Paris: Gallimard, 2009.

ISIDORE DUCASSE, CONDE DE LAUTRÉAMONT, *Les chants de Maldoror*, Bruxelles: Éditions La Boétie, 1948.

ISIDORE DUCASSE, CONDE DE LAUTRÉAMONT, *Les chants de Maldoror, poésies, lettres*, Paris: José Corti, 1953.

ISIDORE DUCASSE, CONDE DE LAUTRÉAMONT, *Os Cantos de Maldoror, Poesias I e II*, Lisboa: Antígona, 2009.

ISIDORE DUCASSE, CONDE DE LAUTRÉAMONT, *Oeuvres complètes*, Paris: Gallimard, 2009.

2. BIBLIOGRAFIA ESPECÍFICA

BACHELARD, Gaston, *Lautréamont*, Paris: José Corti, 1939/1995.

BLANCHOT, Maurice, *Lautréamont et Sade*, Paris: Les Éditions de Minuit, 1963.

DE JONGE, Alex, *Nightmare Culture, Lautréamont and the Cult of Maldoror*, Londres: Secker and Warburg, 1973.

GUERLAC, Suzanne, *The Impersonal Sublime*, Calífornia: Stanford University Press, 1990.

HÉNANE, René, *Césaire et Lautréamont, bestiaire et métamorphose*, Paris: L'Harmattan, 2006.

HUGOTTE, Valéry, *Lautréamont*, Paris: PUF, 1999.

JEAN, Marcel, MEZEI, Arpad, *Maldoror*, Paris: Éditions du Pavois, 1947.

LACKM, Roland-François, *Poetics of the Pretext, Reading Lautréamont*, Exeter: University of Exeter Press, 1998.

LEFRÈRE, Jean-Jacques, *Lautréamont*, Paris: Flammarion, 2008.

OLIVIER, Jean Michel, *Lautréamont, Le texte du vampire*, Lausanne: L'Âge d'Homme, 1981.

PICKERING, Rober, *Lautréamont-Ducasse, Image, Theme and Self-Identity*, Glasgow: University of Glasgow French and German Publications, 1990.

QUINT, M. León-Pierre, *Le comte de Lautréamont et dieu*, Marseille: Les Cahiers du Sud, 1929.

SAILLET, Maurice, *Les inventeurs de Maldoror*, Cognac: Le temps qu'il fait, 1992.

VANEIGEM, Raoul, *Isidore Ducasse e o Conde de Lautréamont nas Poesias*, Lisboa: Antígona, 1980.

3. OUTRAS FONTES E OBRAS DE CONSULTA

AA.VV., *Anthologie du livre illustré par les peintres et sculpteurs de l'école de Paris*, Paris: Éditions Albert Skira, 1946.

AA.VV., *Les lecteurs de Lautréamont*, Paris: Cahiers Lautréamont, 1998.

AA.VV., *Les lèvres nues*, 1954-1958, Paris: Allia.

APOLLINAIRE, Guillaume, *Correspondence avec les artistes, 1903-1918*, Paris: Gallimard, 2009.

ARTAUD, Antonin, *O Teatro e o Seu Duplo*, Lisboa: Fenda, 1989.

BACHELARD, Gaston, *A Terra e os Devaneios da Vontade, Ensaio sobre a Imaginação das Forças*, São Paulo: Martins Fontes, 2008.

BALAKIAN, Anna, *Surrealism, the Road to the Absolute*, Chicago: The University of Chicago Press, 1986.

BATAILLE, George, *A Literatura e o Mal*, Lisboa: Vega, 1998.

BAUDELAIRE, Charles, *Da Essência do Riso*, Lisboa: Íman, 2001.

BAUDELAIRE, Charles, *O Spleen de Paris*, Lisboa: Relógio d'Água, 1991.

BAUDELAIRE, Charles, *Os Paraísos Artificiais*, Lisboa: Guimaraes Editores, 1997;

BÉGUIN, Albert, *L'âme romantique et le rêve*, Paris: José Corti, 1938-2007.

BENJAMIN, Walter, *A Modernidade*, Lisboa: Assírio & Alvim, 2006.

BACKSTROM, Per, *Le grotesque dans l'oeuvre d'Henri Michaux*, Paris: L'Harmattan, 2008.

BERTRAND, Gérard, *L'illustration de la poésie à l'époque du cubisme, 1909-1914*, Paris: Éditions Klincksieck, 1971.

BLAND, Davis, *A History of Book Illustration*, Califórnia: University of California Press, 1969.

BRETON, André, *Le surréalisme et la peinture*, Paris: Gallimard, 1965.

BRETON, André, *Manifestos do Surrealismo*, Lisboa: Salamandra, 1993.

BRETON, André, *Anthologie de l'humour noir*, Paris: Le Livre de

- Poche, 1966.
- BRETON, André, *Ode à Charles Fourier*, Paris: Fata Morgana, 1994.
- CESARINY, Mário, *As Mãos na Água, a Cabeça no Mar*, Lisboa: Assírio & Alvim, 1985.
- CHASTEL, André, *Le grotesque*, Paris: Le Promeneur, 1988.
- CORPET, Olivier, *L'un pour l'autre, Les écrivains dessinent*, Paris: Buchet-Chastel, 2008.
- DAUMIER, Charles, *L'écriture du lithographe*, Paris: BNF, 2008.
- DEBORD, Guy, *Movemo-nos na Noite sem Saída e Somos Devorados pelo Fogo*, Lisboa: Fenda, 1995.
- DEBORD, Guy, *Oeuvres cinématographiques complètes*, Paris: Gaumont Video, 2005;
- DELEUZE, Gilles, *Francis Bacon, Lógica da Sensação*, Lisboa: Orfeu Negro, 2011.
- DUPUIS, Jules-François, *História Desenvolta do Surrealismo*, Lisboa: Antígona, 1979.
- EBURNE, Jonathan P., *Surrealism and the Art of Crime*, Nova Iorque: Cornell University Press, 2008.
- ECO, Umberto, *História do Feio*, Lisboa: Difel, 2007.
- EISENSTEIN, Sergei, *Réflexions d'un cinéaste*, Moscovo: Éditions en Langues Étrangères, 1958.
- ERNST, Max, *Histoire Naturelle*, Londres: Arts Council of Great Britain, 1982.
- ESCOHOTADO, Antonio, *O Espírito da Comédia*, Lisboa: Antígona, 2006.
- FLORENCE, Penny, *Mallarmé, Manet & Redon*, Cambridge: Cambridge University Press, 1986.
- FOUCAULT, Michel, *Death and the Labyrinth, The World of Raymond Roussel*, Nova Iorque: Doubleday & Company, Inc, 1986.
- GAMBONI, Dario, *La plume et le pinceau, Odilon Redon et la littérature*, Paris: Les Éditions de Minuit, 1989.
- HORODISCH, Abraham, *Alfred Kubin, Book Illustrator*, Nova Iorque: Aldus Book Company, 1950.
- HUBERT, Renée Riese, *Surrealism and the Book*, Califórnia: University of California Press, 1988.
- HUGO, Victor, *Les travailleurs de la mer*, Paris: Gallimard, 1980.
- ISIDORO DE SEVILHA, *Etymologiae XVIII*, Paris: Les Belles Lettres, 2007.
- KRISTEVA, Julia, *Revolution in Poetic Language*, Nova Iorque:

- Columbia University Press, 1984.
- KUBIN, Alfred, *L'autre côté, un roman fantastique*, Paris: José Corti, 2007.
- KUBIN, Alfred, *Le travail du dessinateur*, Paris: Allia, 2007.
- marcelino, Américo Luís Enes, *Da Semelhança no Desenho - Representação e Dispositivo Ópticos em Imagens de Desenho*, tese de doutoramento apresentada à Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, 2012.
- MARCUS, Greil, *Marcas de Baton, Uma História Secreta do Século vinte*, Lisboa: Frenesi, 2000.
- MILLER, Henry, *Stand Still Like the Hummingbird*, Nova Iorque: New Directions Publishing, 1962.
- MILLER, Henry, *O Tempo dos Assassinos*, Lisboa: Hiena Editora, 1985.
- PAIXÃO, Pedro A. H., *Desenho – A Transparência dos Signos*, Lisboa: Assírio & Alvim, 2008.
- PEYRÉ, Yves, *Peinture et poésie - Le dialogue par le livre, 1874-2000*, Paris: Gallimard, 2006.
- REDON, Odilon, *À soi-même-journal 1867-1915*, Paris: José Corti, 2000.
- REJA, Marcel, *L'art chez les fous*, Paris: L'Harmattan, 2000.
- RIMBAUD, Arthur, *Uma Cerveja no Inferno*, Lisboa: Assírio & Alvim, 1995.
- PAYO, Manuel San, *O Desenho em Viagem: Álbum, Caderno ou Diário Gráfico, o Álbum de Domingos António Sequeira*, tese de doutoramento apresentada à Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, 2011.
- SLOTEDIJK, Peter, *Crítica da Razão Cínica*, Lisboa: Relógio d'Água, 2011.
- SPIES, Werner, *Max Ernst: Dream and Revolution*, Ostfildern: Hatje Cantz Publishers, 2005.
- TOWNSEND, Joyce, *William Blake, the Painter at Work*, Londres: Tate Publishing, 2003.
- VERLAINE, Paul, *Les poètes maudits*, Edição fac-similada, Whitefish: Kessinger Publishing, 1888.
- VERLAINE, Paul, *Poemas Saturnianos e Outros*, Lisboa: Assírio & Alvim, 1994.
- YOURCENAR, Marguerite, *The Dark Brain of Piranesi and Other Essays*, Oxfordshire: Aidan Ellis Publishing, 1984.

IMAGENS

Fig. 1 - Jean-Jacques Lefrère, *Lautréamont*, Paris: Flammarion, 2008, 141.

Fig. 2 - *Calocera viscosa*

Fig. 3 - J. J. Grandville, «Famille de scarabées», *Les métamorphoses du jour*, Musée des Beaux-Arts de Nancy, 1829.

Fig. 4 - Antonin Artaud, *50 dessins pour assassiner la magie*, caderno 351, 1947, Paris: Gallimard, 2006.

Fig. 5 - Robert Damiens, o regicida. Gravura de Gabriel Huquier, século XVIII.

Fig. 6 - Oscar Wilde, *Salomé*, desenhos de Aubrey Beardsley, Boston: Branden Publishing Company, 1996.

Fig. 7 - J. J. Grandville, *Un autre monde*, Pandora, 2011.

Fig. 8 - As irmãs Papin, fotografia de autor desconhecido, c. 1900.

Fig. 9 - Odilon Redon (1840-1916), *L'oeil, comme un ballon bizarre se dirige vers l'infini*, Odilon Redon, 1878, *I am the first consciousness of chaos, the black album*, Solar Nocturnal, 2010, 46.

Fig. 10 - Odilon Redon, *The monster, I am the first consciousness of chaos, the black album*, Solar Nocturnal, 2010, 39.

Fig. 11 - Odilon Redon, *Des Esseintes*, 1888, *I am the first consciousness of chaos, the black album*, Solar Nocturnal, 2010, 29.

Fig. 12 - Jean-Jacques Lefrère, *Lautréamont*, Paris: Flammarion, 91.

Fig. 13 - Honoré Daumier, *Intermission at the Comédie Française*, Museu Hermitage, 1858.

Fig. 14 - Honoré Daumier, *Le passé, le présent, l'avenir*, 1834, Heilbrunn Timeline of Art History, Nova Iorque: The Metropolitan Museum of Art (detalhe).

Fig. 15 - Théodore Géricault, *Têtes coupées*, National Museum Stockholm, 1818.

Fig. 16 - Jean-Jacques Lefrère, *Lautréamont*, Paris: Flammarion, 146.

Fig. 17 - Caspar David Friedrich, *Der Wanderer über dem Nebelmeer*, Kunsthalle Hamburg, 1818.

Fig. 18 - Lucas Cranach, o Velho, *Hercules and Antaeus*, 1530, Galerie Neuse Kunsthandel GmbH.

Fig. 19 - J. J. Grandville, *Les métamorphoses du jour*, Musée des Beaux-Arts de Nancy, 1829.

Fig. 20 - Théodore Géricault, *Le radeau de la Méduse*, Museu do Louvre, 1818.

- Fig. 21 - Man Ray, *Enigme d'Isidore Ducasse*, 1920.
- Fig. 22 - Comte de Lautréamont, *Oeuvres complètes*, Paris: Éditions G. L. M., 1938.
- Fig. 23 - *Le Jeu de Marseille*, Marselha: Alors Hors du Temps, 2003.
- Fig. 24 - Jean du Pré, *Horae ad Usum Romanum*, Paris: Antoine Vérard, 1485.
- Fig. 25 - Bíblia de Gutenberg, 1454.
- Fig. 26 - Sandro Botticelli, *A Divina Comédia*, 1481.
- Fig. 27 - Erasmo, *Éloge de la folie*, desenhos de Hans Holbein, Gironda: Castor Astral, 1523.
- Fig. 28 - William Blake, «The Punishment of the Thieves», *Divine Comedy*, Tate, técnica mista sobre papel, 1824-7.
- Fig. 29 - William Blake, *Cerberus*, técnica mista sobre papel, Tate Collection.
- Fig. 30 - *Fables de La Fontaine*, Henri Fournier, 1838-1840.
- Fig. 31 - Édouard Manet, *L'après-midi d'un faune*, 1876.
- Fig. 32 - Édouard Manet, *Le corbeau*, 1875.
- Fig. 33 - Guillaume Apollinaire, «Il pleut», *Calligrammes*, Paris: Mercure de France, 1918.
- Fig. 34 - Max Ernst, *Une semaine de bonté*, Nova Iorque: Dover Publications, 1976.
- Fig. 35 - Hans Bellmer, *Les jeux de la poupée, illustrée des textes par Paul Éluard*, Paris: Les Éditions Premières, 1938.
- Fig. 36 - Remy de Gourmont, *Le livre des masques*, Paris: Éditions Manucius, 2007.
- Fig. 37 - Judit Reigl, *Ils ont soif insatiable de l'infini*, óleo sobre tela, 1953.
- Fig. 38 - René Magritte, *Les Chants de Maldoror*, Bruxelas: Éditions La Boétie, 1948.
- Fig. 39 - René Magritte, *Les Chants de Maldoror*, Bruxelas: Éditions La Boétie, 1948.
- Fig. 40 - Sergei Eisenstein, *O Couraçado Potemkin*.
- Fig. 41 - *Les lèvres nues*, n.º 8, Paris: Allia, 1956/1995.
- Fig. 42 - *Mémoires*, Guy Debord e Asger Jorn, 1958.
- Fig. 43 - Asger Jorn, *Pour la forme*, Paris: Allia, 2001.
- Fig. 44 - Max Ernst, *Histoire Naturelle, frottage*, Arts Council of Great Britan, 1926.
- Fig. 45 - Henri Michaux, *Écriture mescalinienne, miserable miracle*, desenho, 1956.
- Fig. 46 - Odilon Redon, *L'oeil, comme un ballon bizarre se dirige vers l'infini*, litografia, 1882.

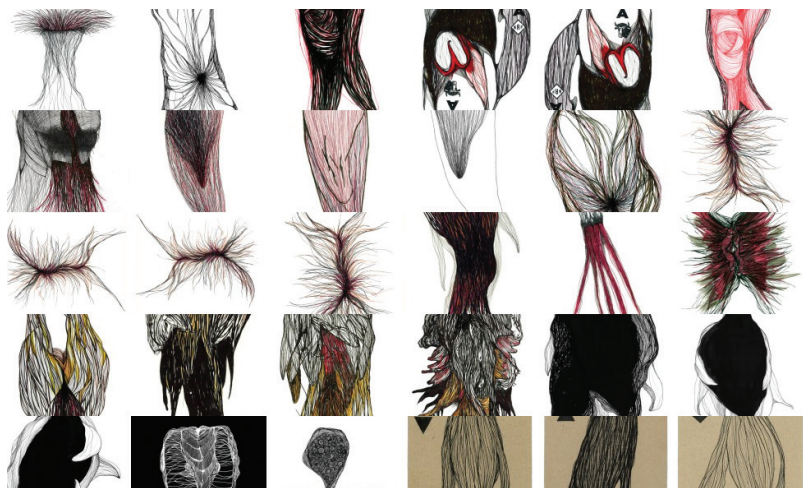
- Fig. 47 - Ulisse Aldrovandi, *Monstrorum Historia*.
Fig. 48 - Victor Hugo, *Phare de Casquettes*, tinta-da-china, 1866.
Fig. 49 - Lista de alunos de Filosofia no liceu de Pau, no ano de 1864-1865, em França. Jean-Jacques Lefrère, *Lautréamont*, Paris: Flammarion, 2008.
Fig. 50 - Edvard Munch, *Love and Pain*, pintura, 1893.

ANEXOS

ESTUDOS PREPARATÓRIOS INTERVENÇÕES

Desenhos Imagem Texto Bio Links

99



Plataforma online para repositório de trabalho de autor e estudos.

www.diariodeumladrao.com



BELO COMO

Baralho de 52 cartas com desenhos de autor baseado nas personagens dispersas nos *Cantos de Maldoror*. Lisboa, 2010.



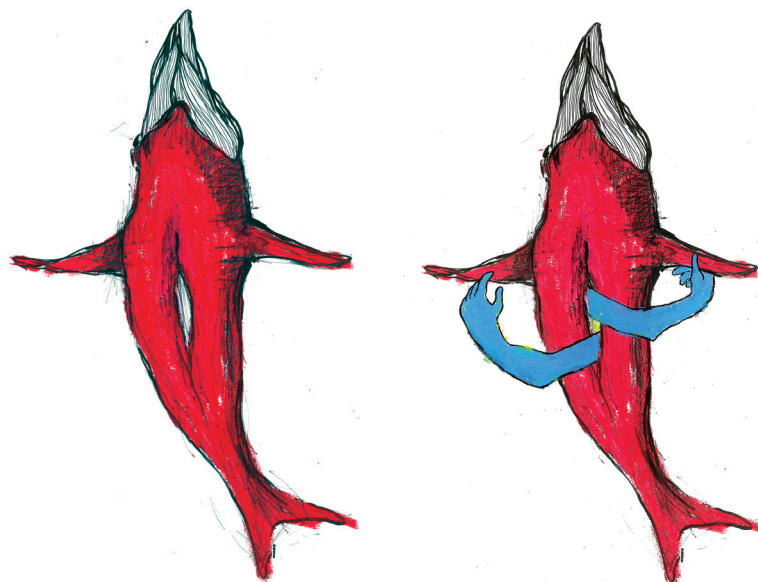
MONSTRUÁRIO

Baralho de 52 cartas com desenhos de autor baseado nos animais e criaturas dispersas nos *Cantos de Maldoror*, Lisboa, 2011.



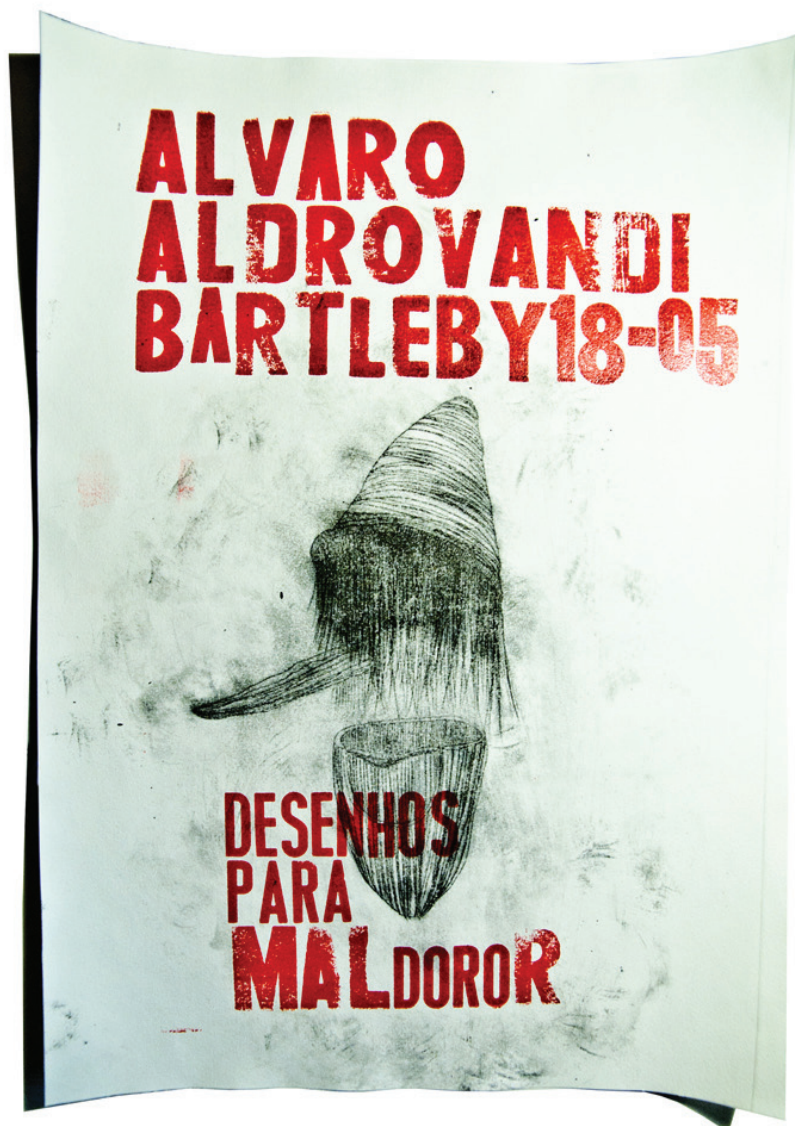
MONSTRUÁRIO

Exposição na galeria La Caja Habitada do baralho Monstruário, Sevilha, Março, 2010.



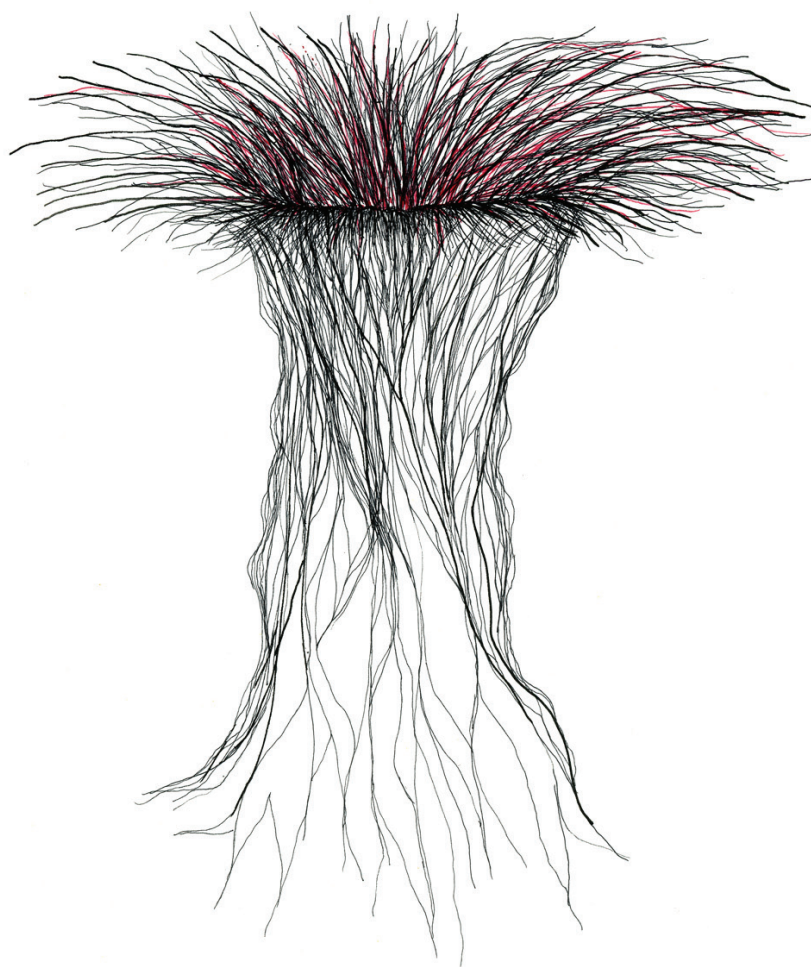
DOIS VAMPIROS, DOIS TUBARÕES, DOIS PIOLHOS, DOIS POLVOS E DOIS HERMA-FRODITAS

Edição de co-autoria com Carlos Lopes, Edições do Tédio, Lisboa, 2011.

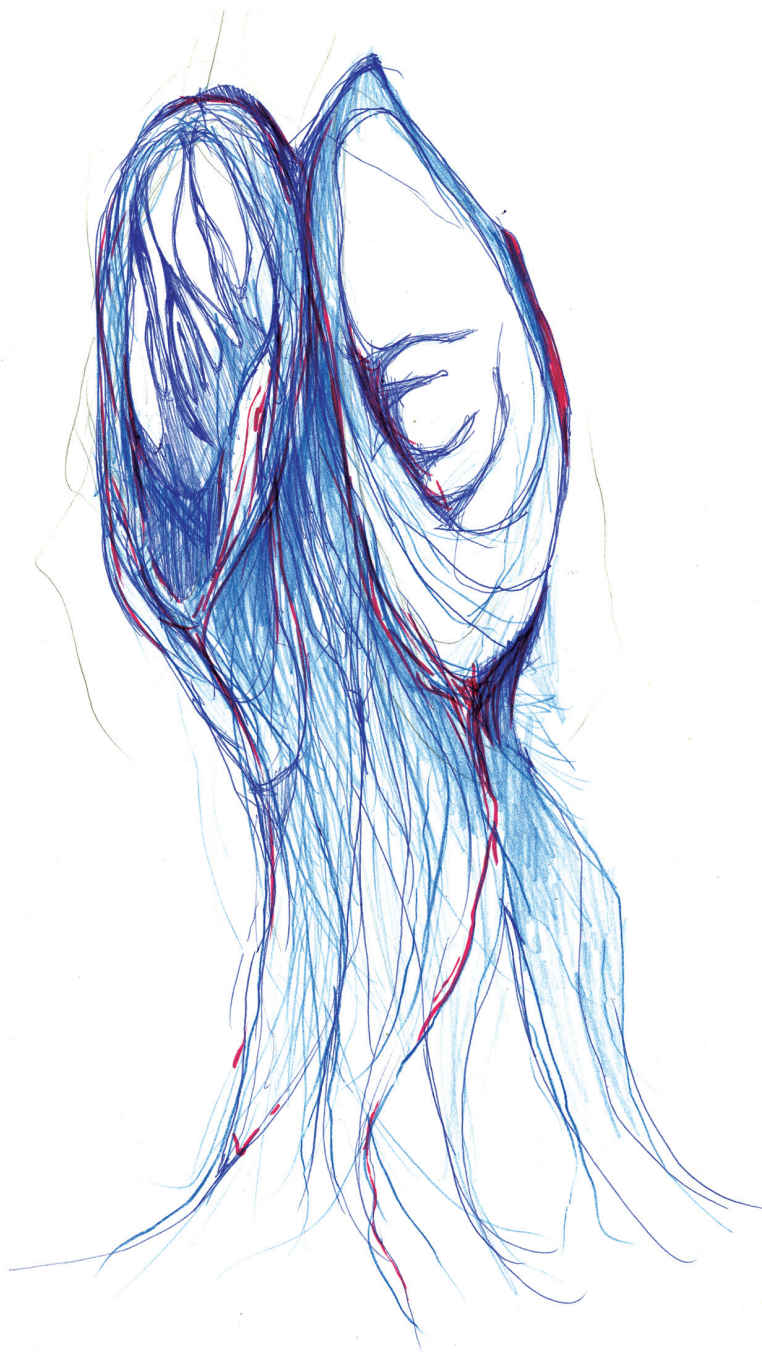


ALVARO ALDROVANDI
Mostra de desenhos, Bartleby, Maio 2012.

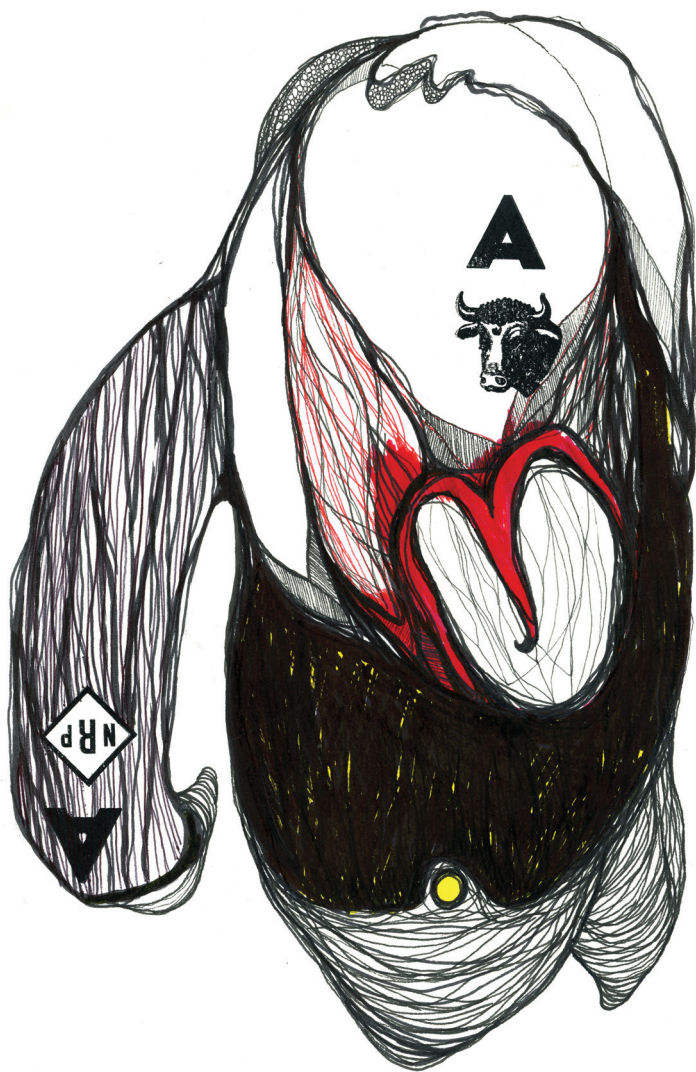
DESENHOS



C1 - Por entre os pântanos desolados destas páginas, 297mm x 420mm.



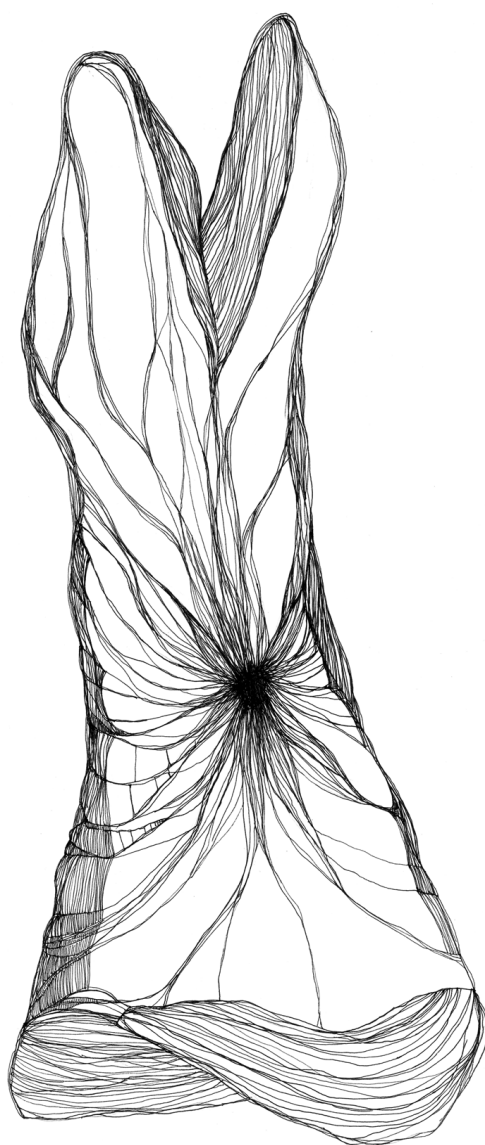
C2 - As narinas do leitor abertas, 297mm x 420mm.



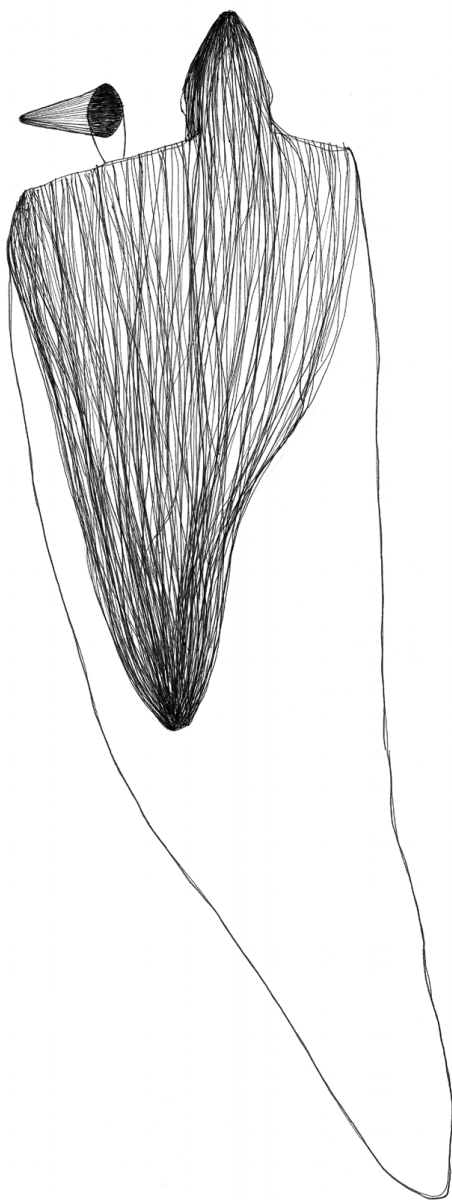
C3 - Maldoror, um retrato bipolar, 148mm x 210mm.



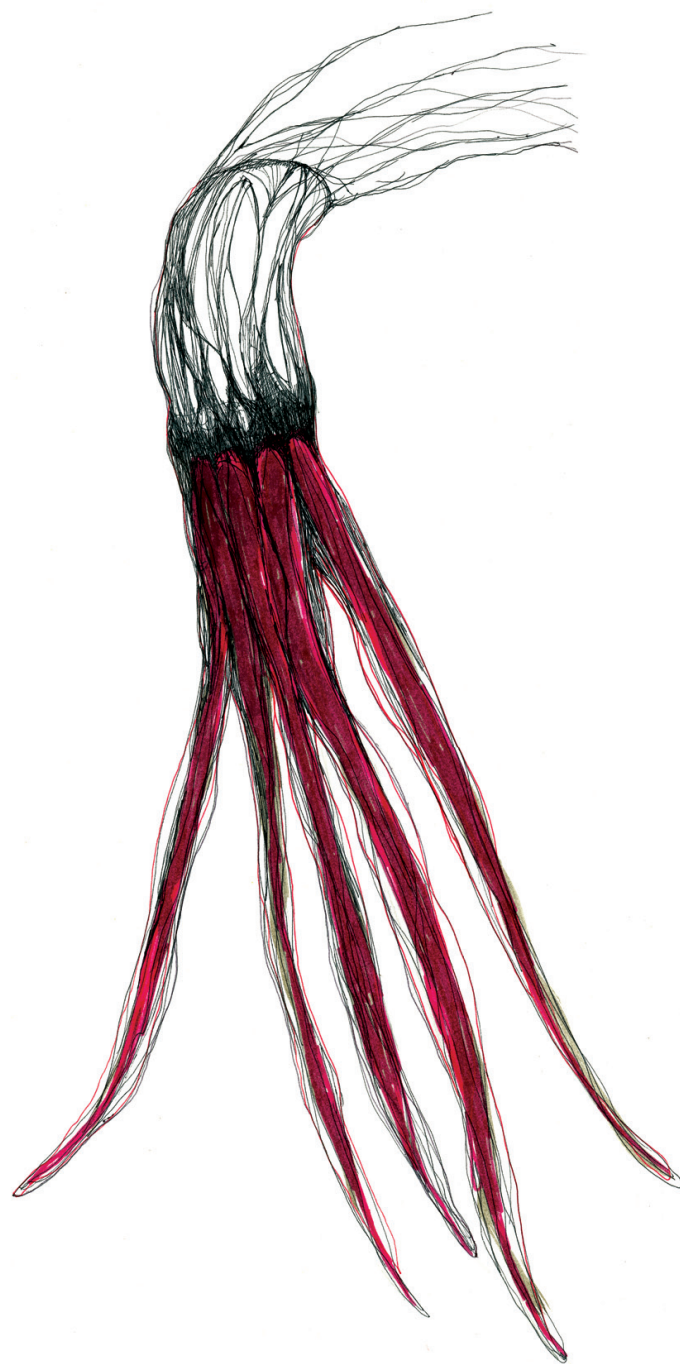
C3 - Maldoror, um retrato bipolar, 148mm x 210mm.



C3 - Não podendo mais suportar semelhante vida, abraçou resolutamente a carreira do mal, 297mm x 420mm.



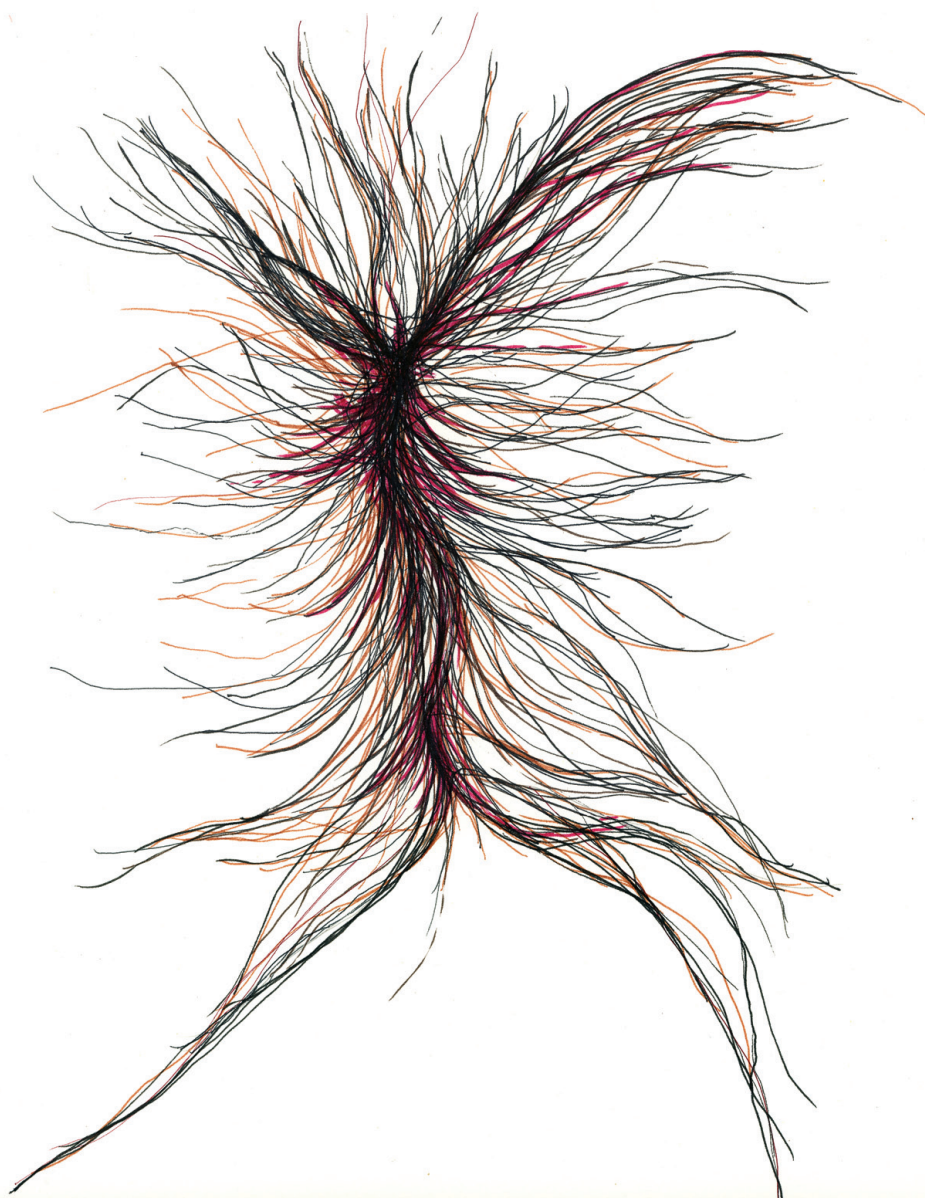
C4 - A fileira dos homens invejados, 297mm x 420mm.



C5 - Deve deixar-se crescer as unhas durante quinze dias, 297mm x 420mm.



C5 - Quando sairmos desta vida passageira, 297mm x 420mm.



C5 - Ornarei o meu corpo com grinaldas perfumadas para esse holocausto expiatório e sofreremos ambos, eu por ser dilacerado, tu por me dilacerares...com a minha boca colada à tua, 297mm x 420mm.



C5 - Maldoror quer-se fundir com o adolescente a quem cometeu o mal, 297mm x 420mm.



C6 - A cabeça esmagada do pirilampo, 210mm x 297mm.



C6 - A rainha da prostituição, 210mm x 297mm.



C7 - Vós, que me olhais, afastai-vos de mim, pois o meu hálito exala um sopro envenenado, 210mm x 297mm.



C7 - Vós, que me olhais, afastai-vos de mim, pois o meu hálito exala um sopro envenenado, 210mm x 297mm.



C8 - Sinto, tal como os cães, a necessidade de infinito, 210mm x 297mm.



C9 - Uma nódoa imensa cobrindo o corpo da terra, 210mm x 297mm.



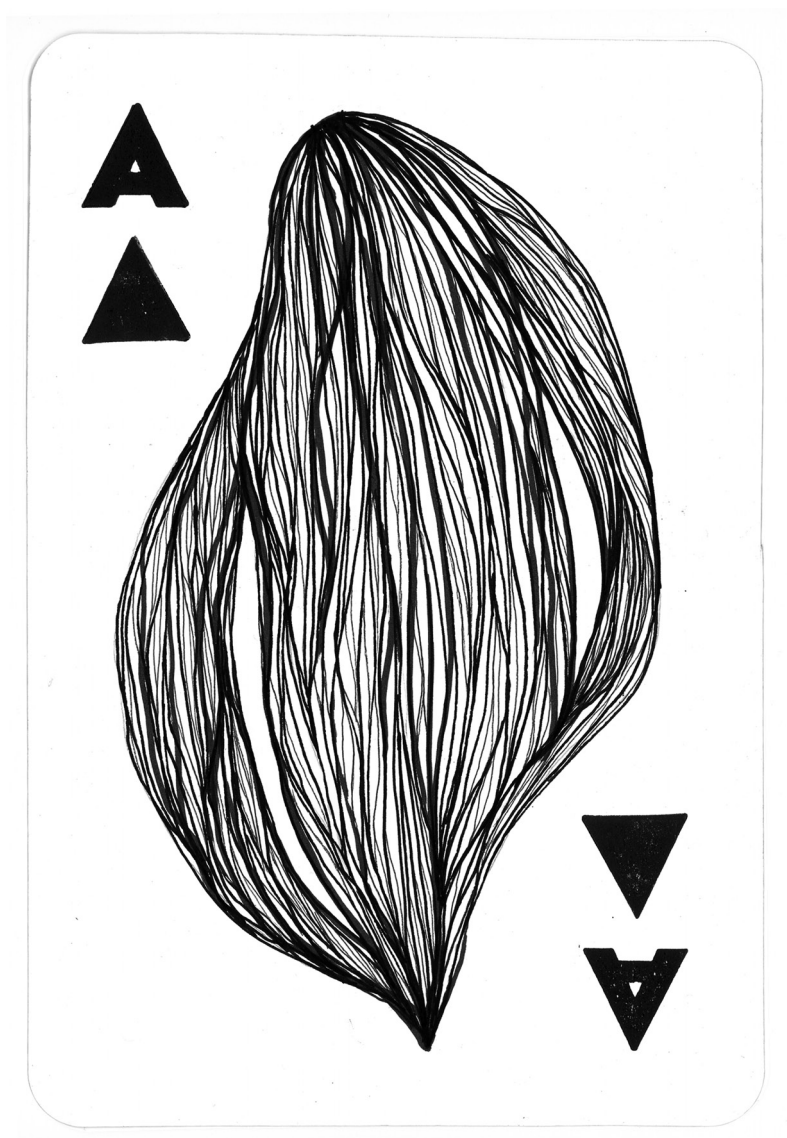
C9 - Quando tu avanças, de crista alta e terrível, 210mm x 297mm.



C9 - Quando tu avanças, de crista alta e terrível, 210mm × 297mm.



C9 - Quando tu avanças, de crista alta e terrível, 210mm x 297mm.



C10 - A catarse, 148mm × 210mm.



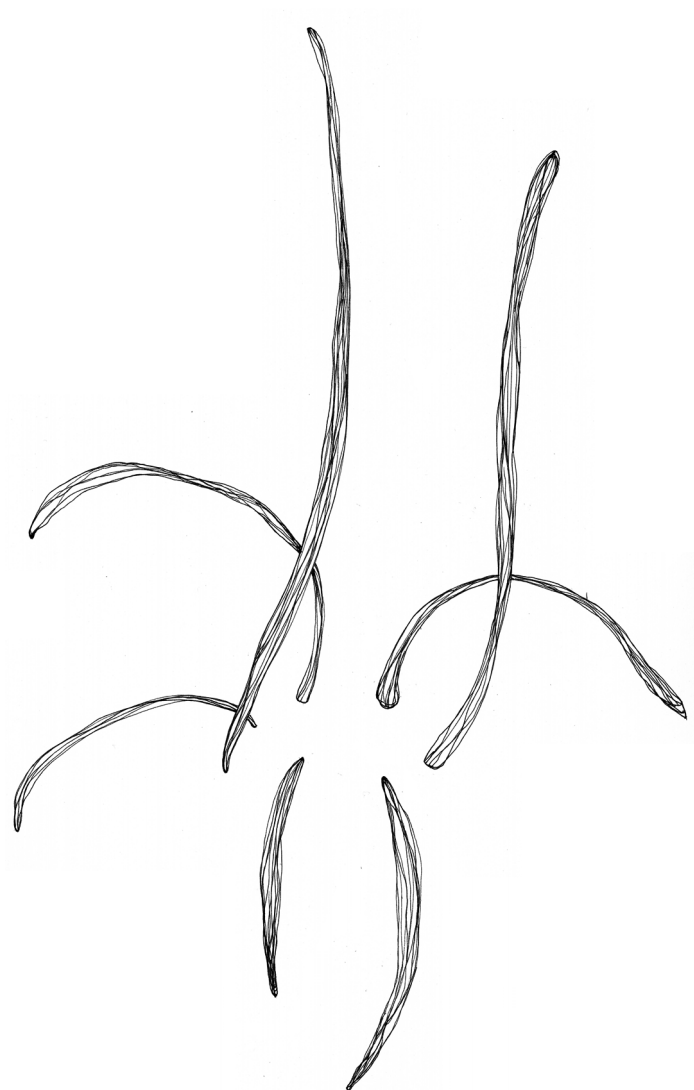
C10 - A catarse, 148mm × 210mm.



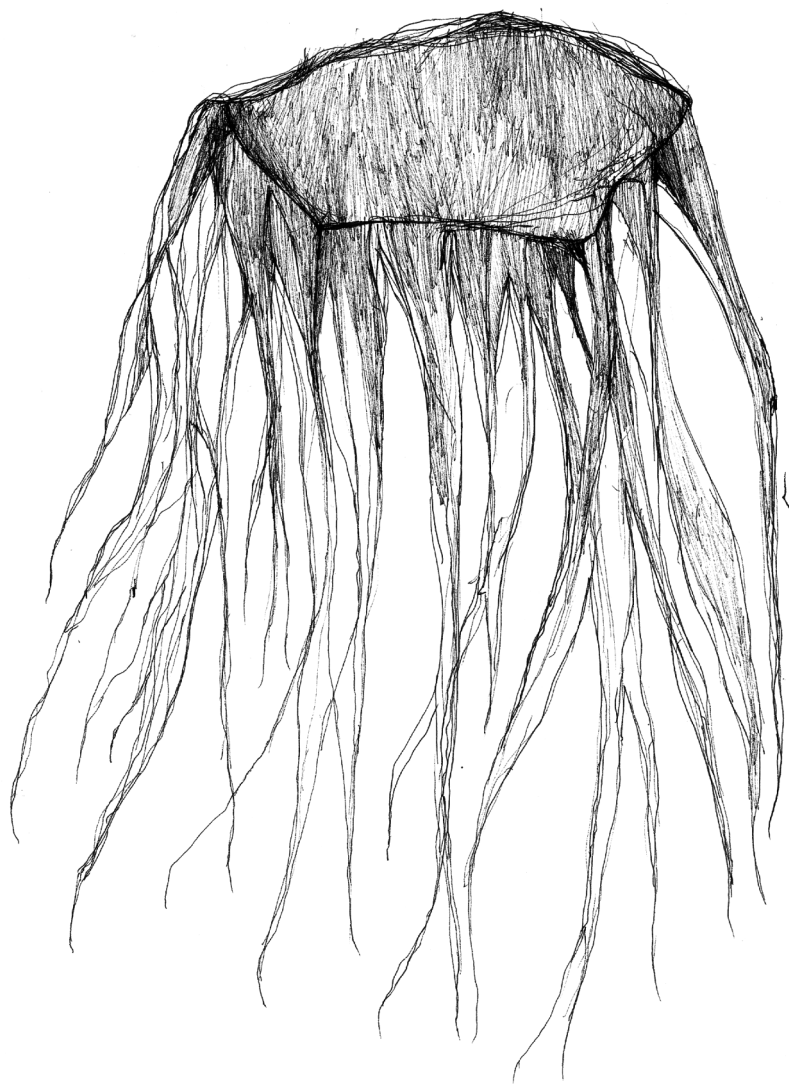
C10 - A catarse, 148mm × 210mm.



C10 - A catarse, 148mm × 210mm.



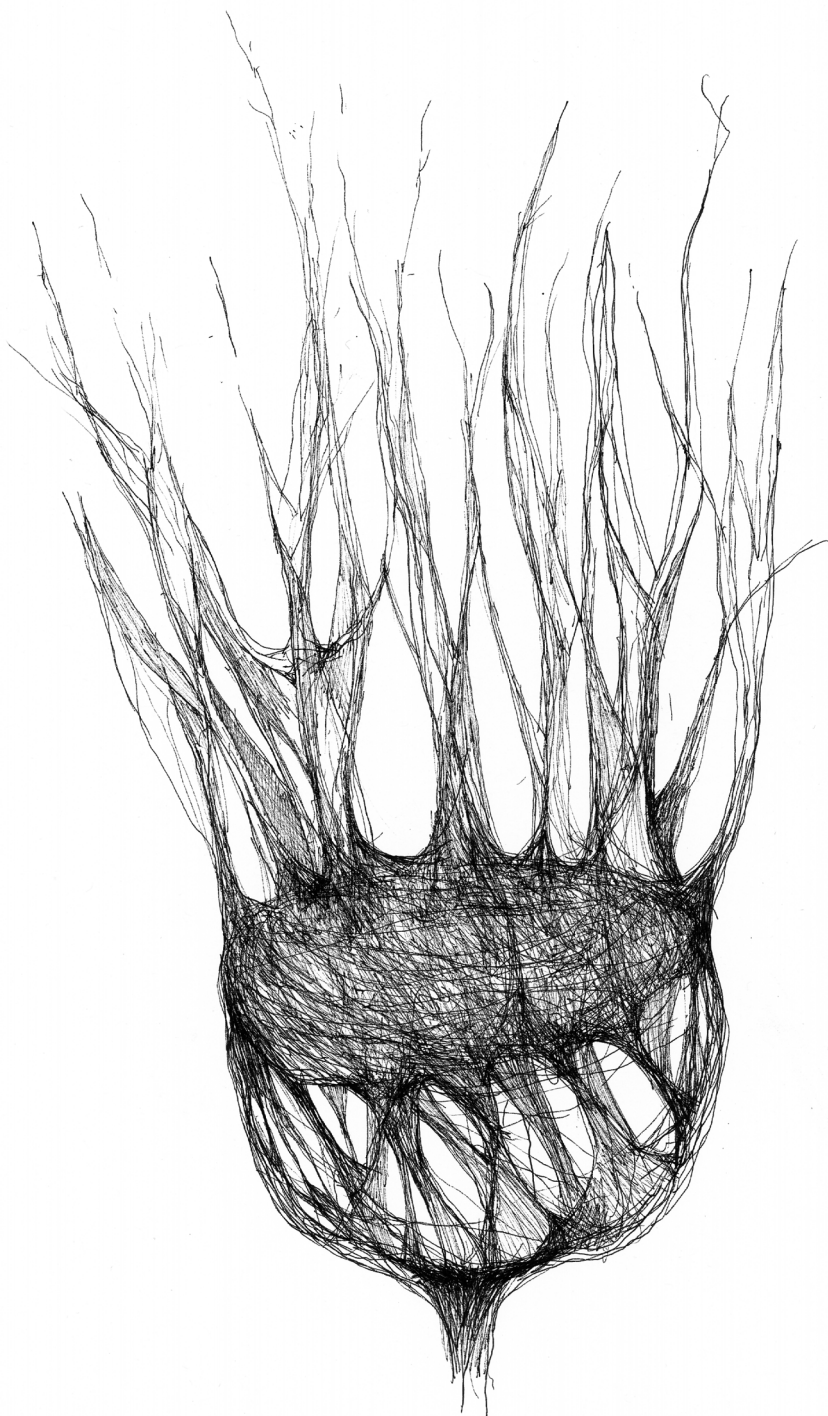
C10 - Mãe, olha para essas garras a crescer, 297mm × 420mm.



C11 - A beleza a desvanecer-se, 297mm x 420mm.



C11 - *A beleza a desvanecer-se*, 297mm × 420mm.



C11 - A beleza a desvanecer-se, 297mm x 420mm.



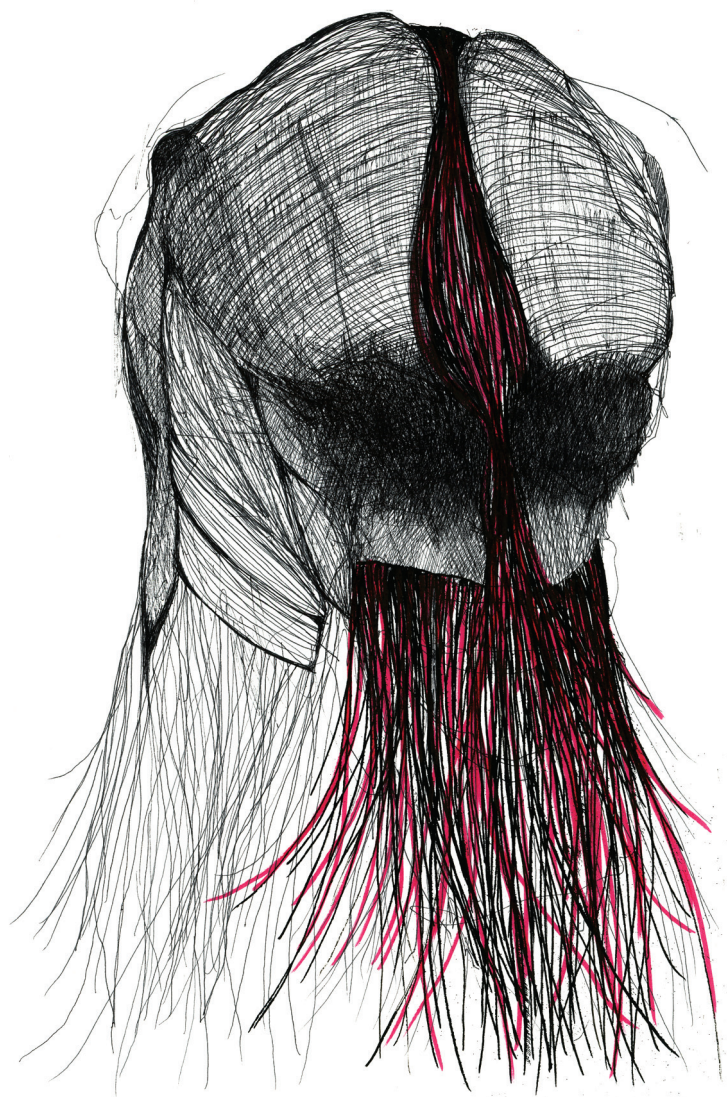
C11 - *A beleza a desvanecer-se*, 210mm × 297mm.



C11 - *A beleza a desvanecer-se*, 210mm x 297mm.



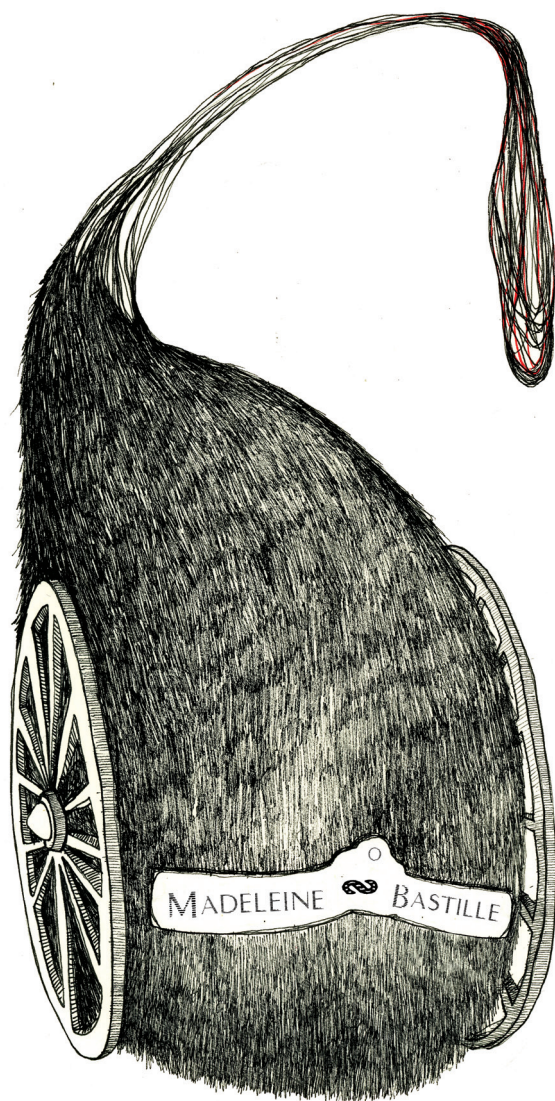
C12 - *O sapo fala a Maldoror*, 210mm × 297mm.



C13 - Com a boca cheia de folhas de beladona, 210mm x 297mm.



C13 - *Agarro na pena que vai construir o segundo canto, 297mm × 420mm.*



C14 - O ônibus da caridade humana, 297mm x 420mm.



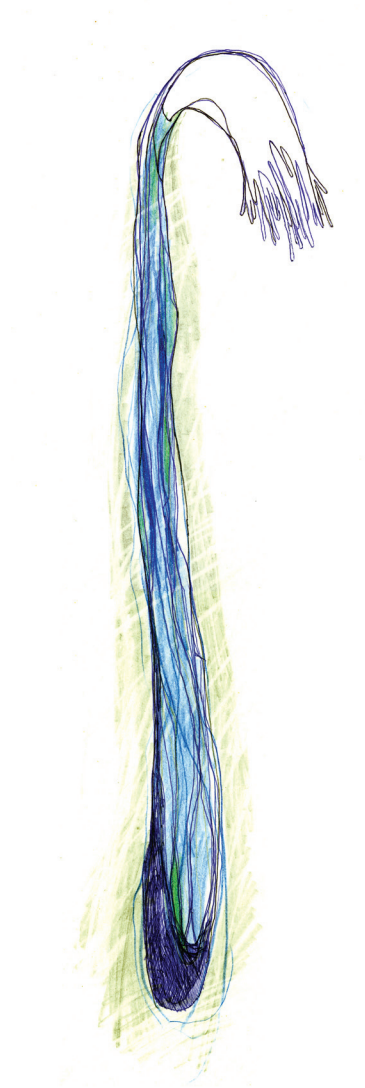
C15 - *Contra o Homem e contra Deus*, 297mm x 420mm.



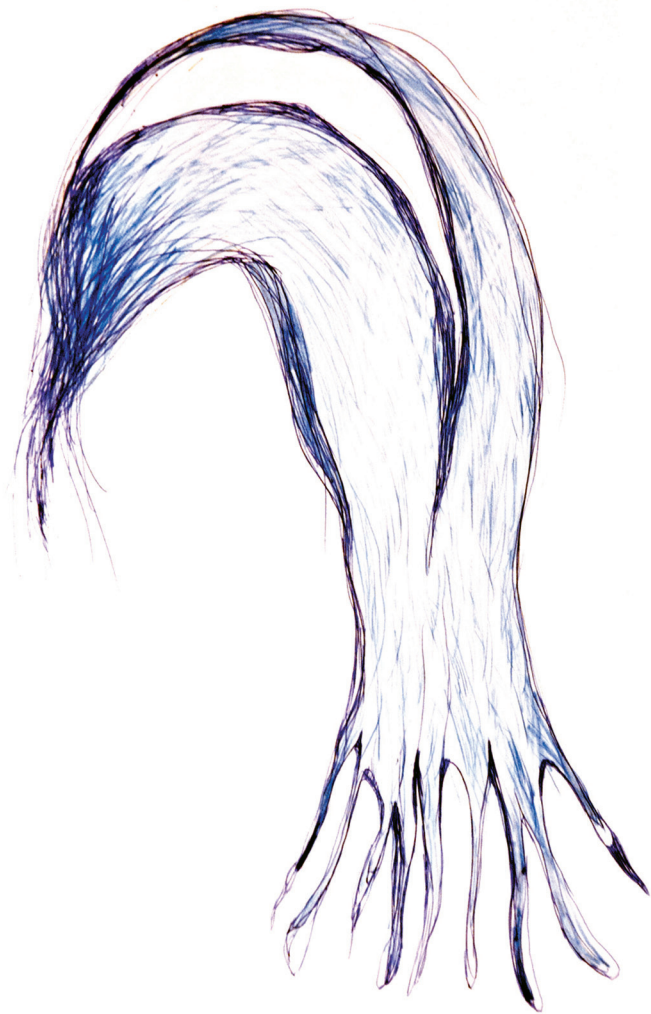
C16 - A criança criminosa das pálpebras cosidas, 148mm x 210mm.



C17 - A flor de hermafrodita, 297mm × 420mm.



C17 - A flor de hermafrodita, 297mm × 420mm.



C17 - A flor de hermafrodita, 297mm × 420mm.



C17 - A flor de hermafrodita, 210mm × 297mm.



C17 - A flor de hermafrodita, 210mm x 297mm.



C17 - A flor de hermafrodita, 210mm × 297mm.



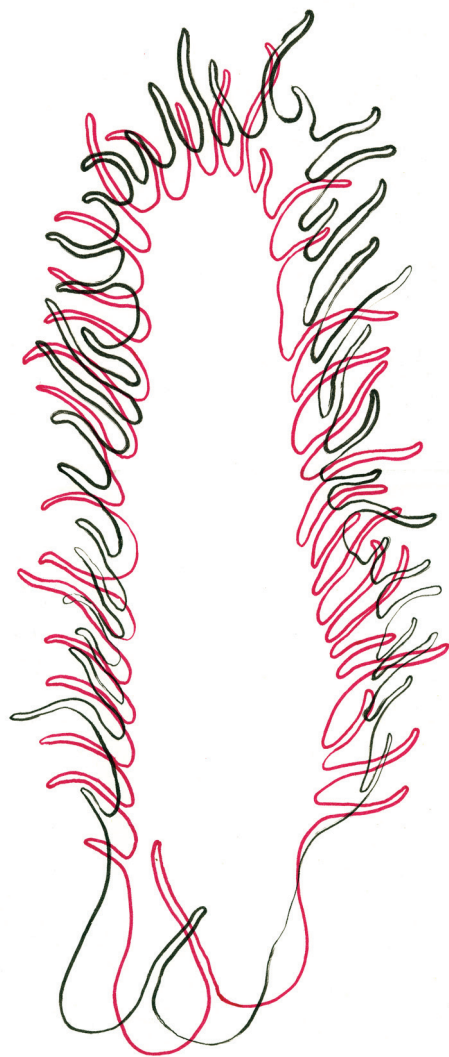
C17 - A flor de hermafrodita, 210mm × 297mm.



C17 - A flor de hermafrodita, 210mm × 297mm.



C17 - A flor de hermafrodita, 210mm × 297mm.



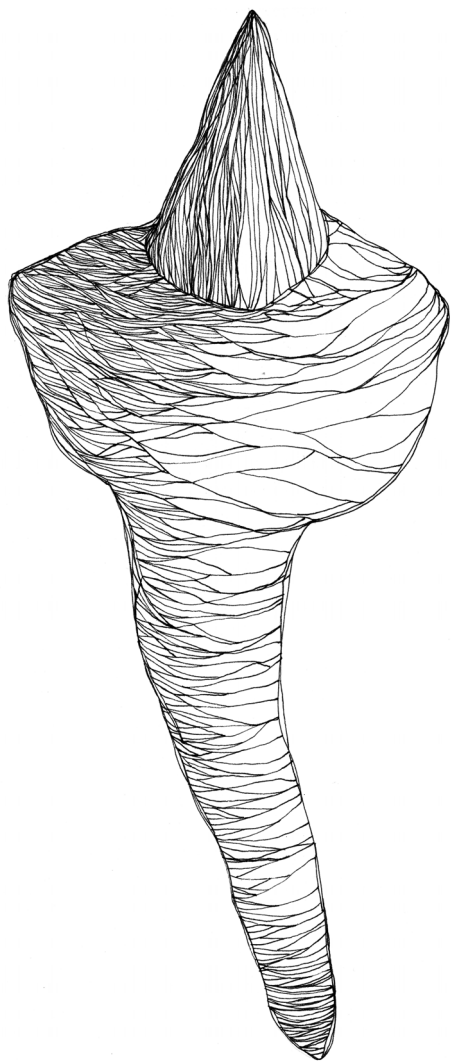
C17 - A flor de hermafrodita, 210mm × 297mm.



C17 - A flor de hermafrodita, 210mm × 297mm.



C18 - *Um banquete cruel*, 148mm × 210mm.



C18 - A mina dos piolhos, 297mm × 420mm.



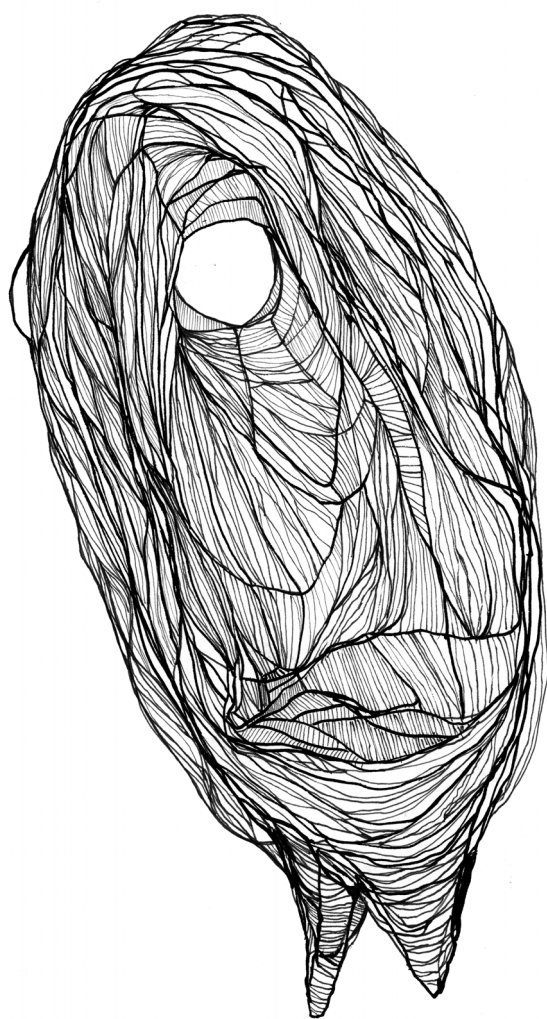
C19 - Arranquei um piolho fêmea dos cabelos da humanidade, 297mm × 420mm.



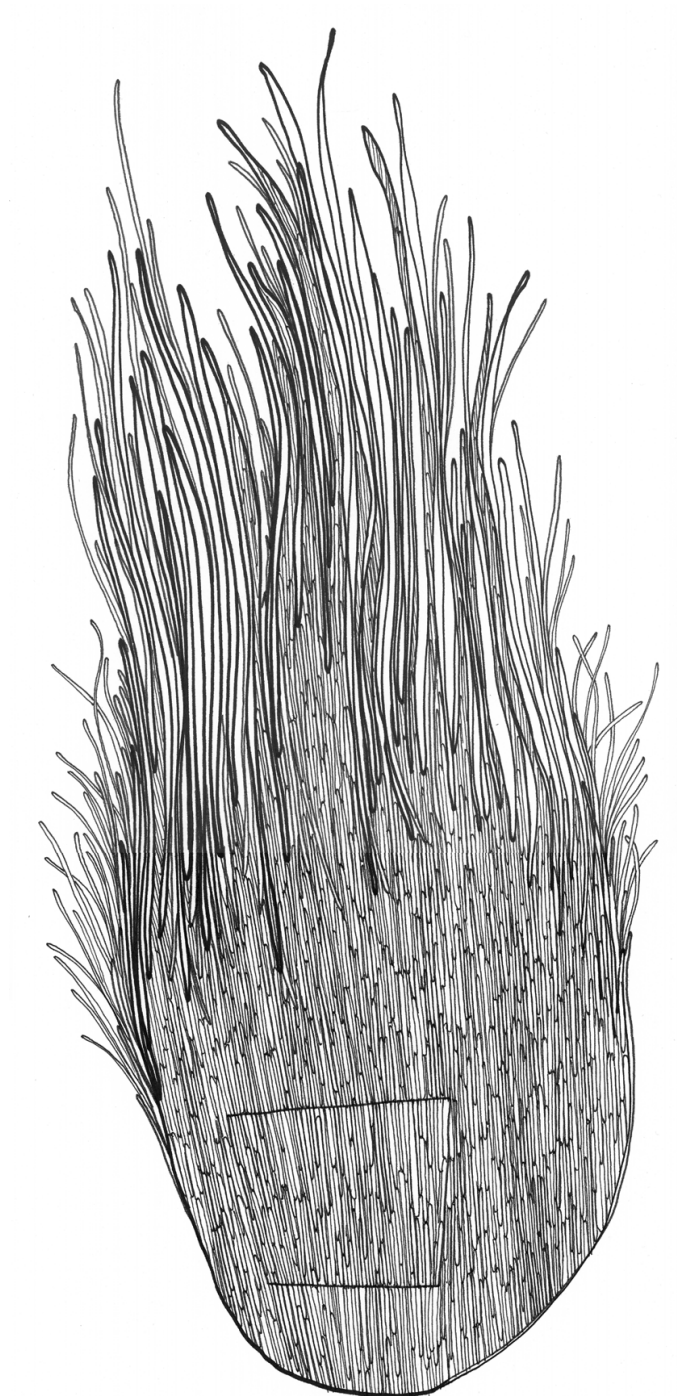
C19 - O piolho sujo, 297mm x 420mm.



C19 - O piolho sujo, 148mm x 210mm.



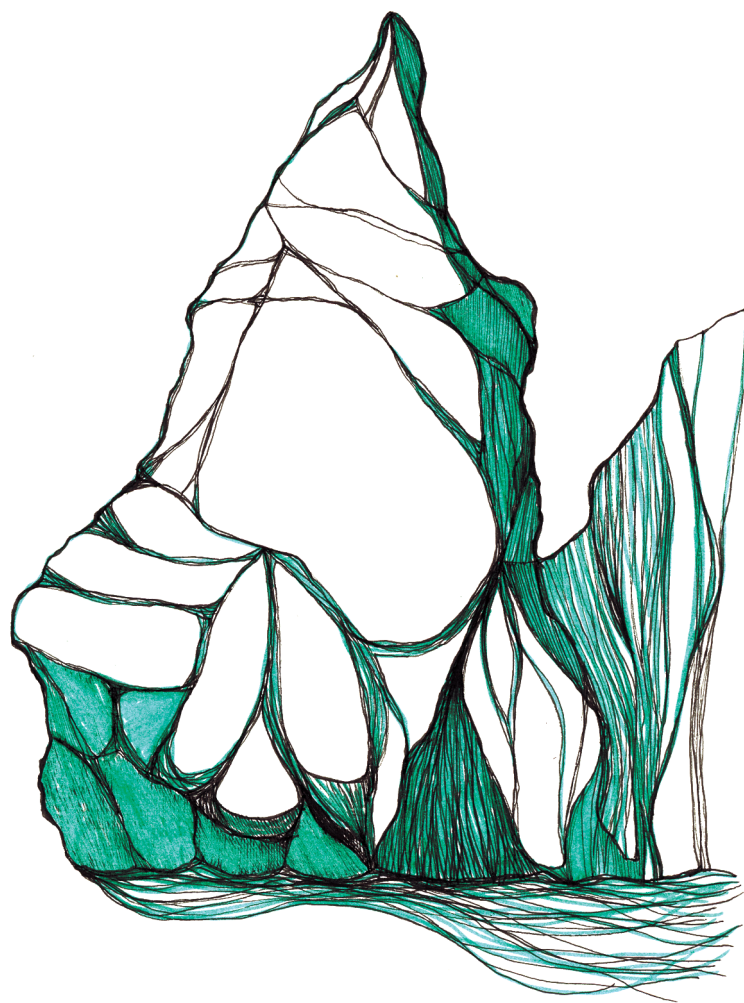
C19 - O piolho sujo, 148mm x 210mm.



C20 - Maldoror diante de um quadrado, 297mm x 420mm.



C21 - O anjo pueril, 210mm x 297mm.



C22 - Uma lâmpada a brilhar num rio negro, 148mm x 210mm.



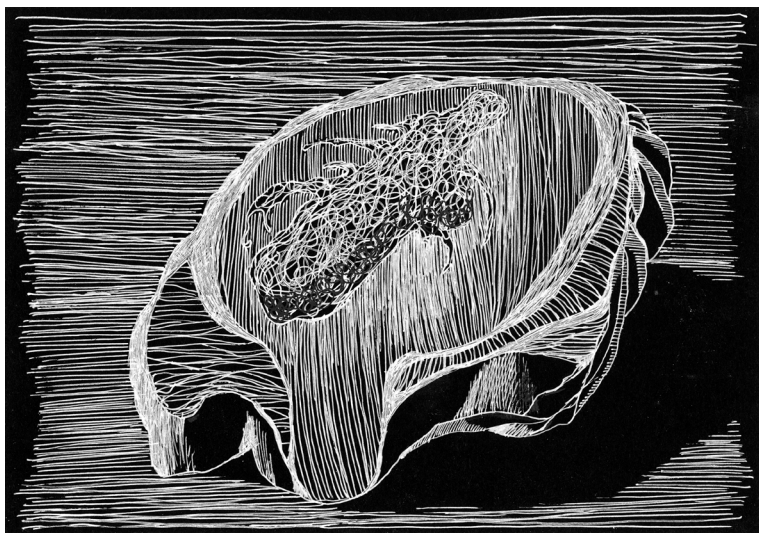
C23 - Sumo de mentiras, 148mm x 210mm.



C24 - Deus com cara de musgo, 297mm x 420mm.



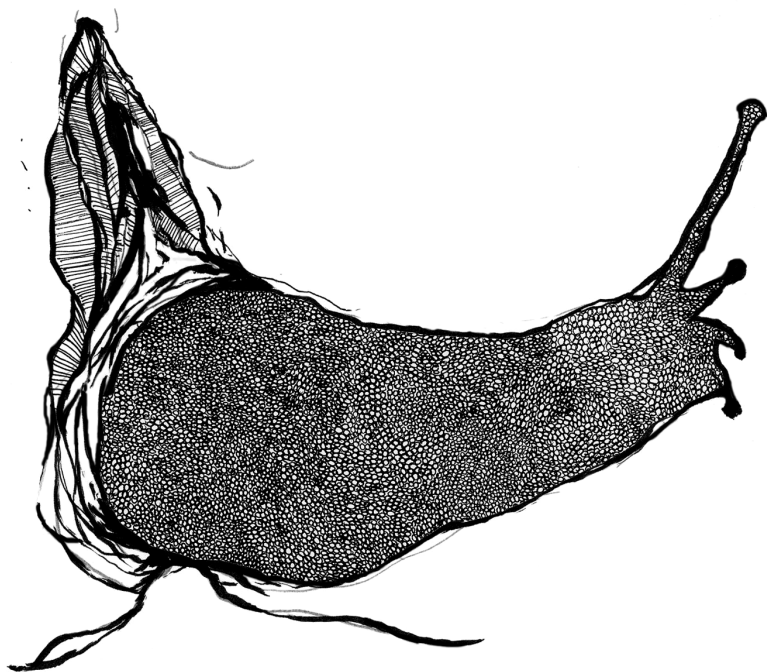
C25 - O náufrago, 297mm x 420mm.



C26 - *Um corpo inchado, cheio de água, 210mm x 148mm.*



C27 - Um polvo, 297mm x 420mm.



C28 - A grande vagina da consciência, 210mm x 297mm.



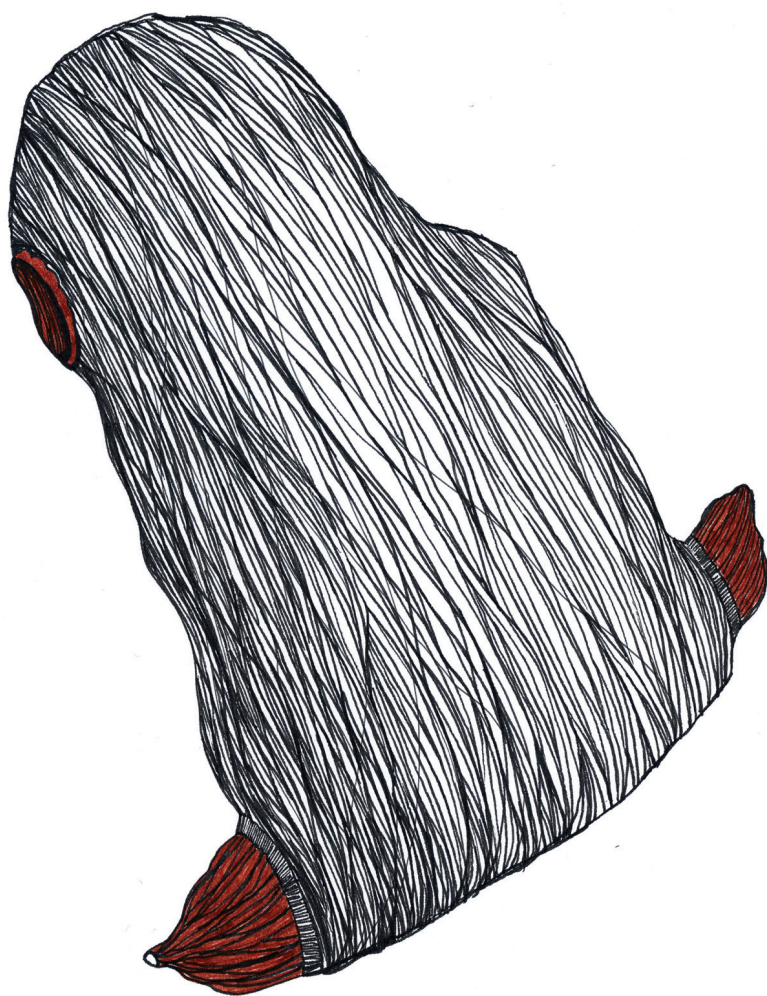
C29 - A louca, 210mm x 297mm.



C30 - Um homem ou uma pedra ou uma árvore, 210mm x 297mm.



C30 - Um homem ou uma pedra ou uma árvore, 297mm x 420mm.



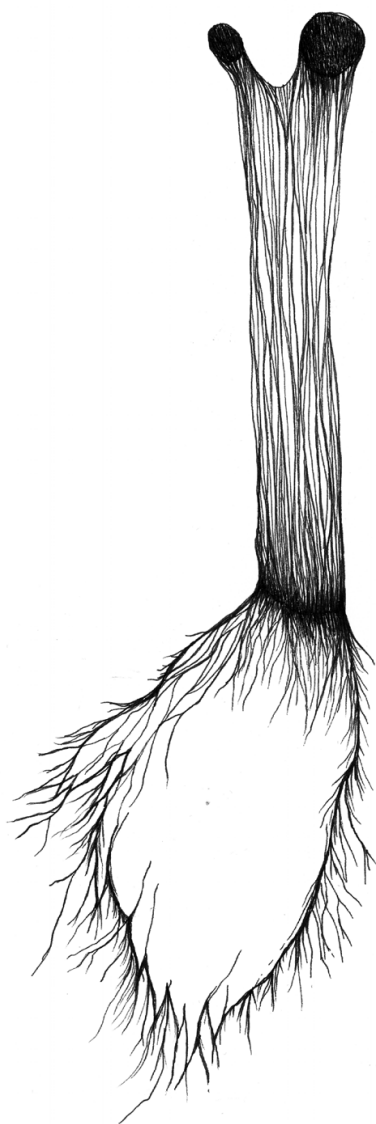
C30 - Um homem ou uma pedra ou uma árvore, 297mm x 420mm.



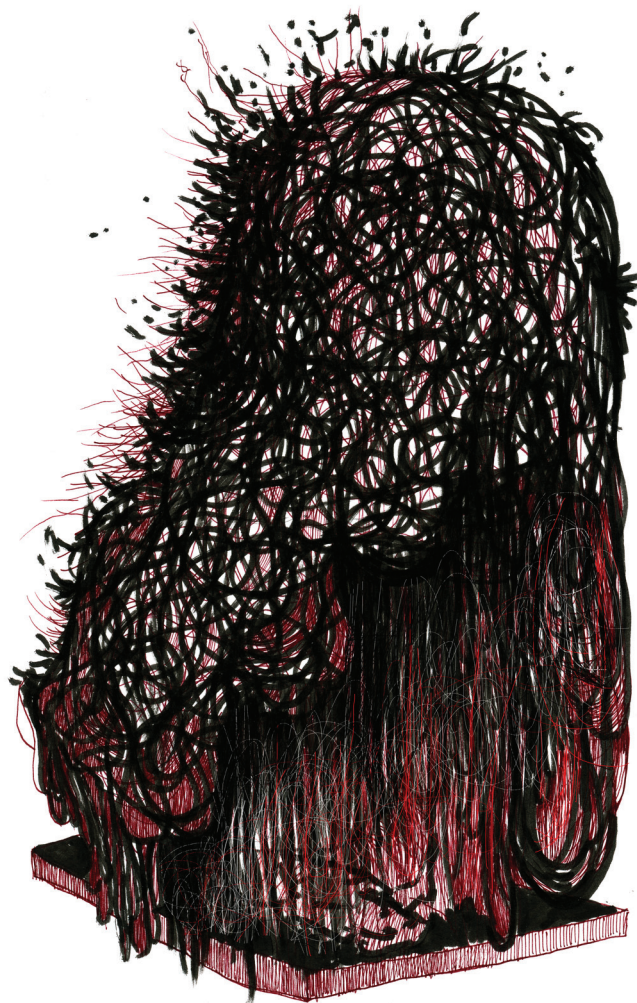
C30 - Um homem ou uma pedra ou uma árvore, 297mm x 420mm.



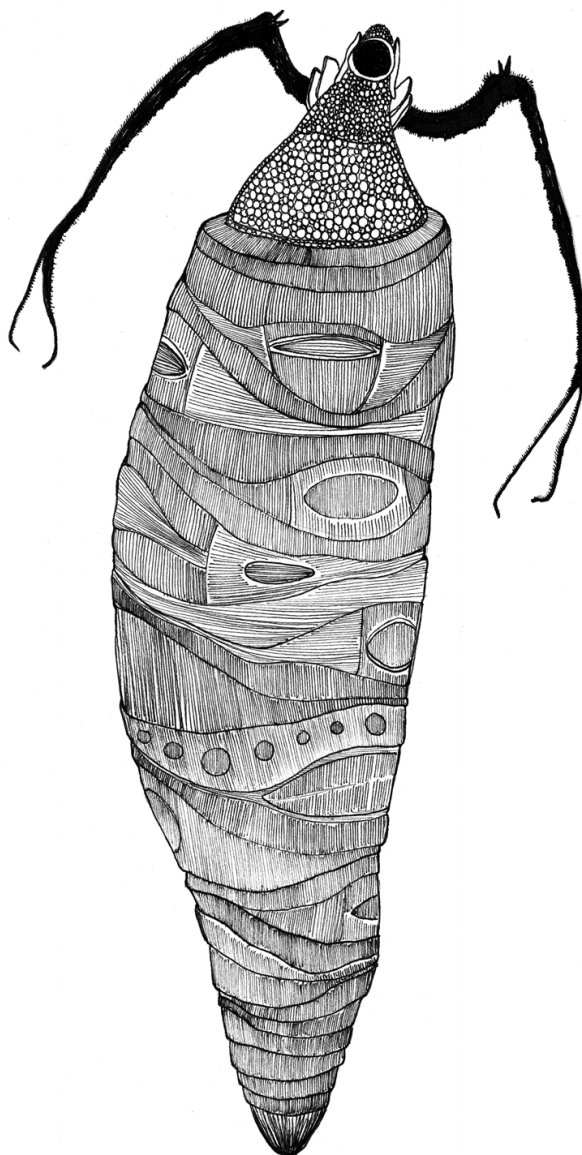
C30 - *Um homem ou uma pedra ou uma árvore*, 297mm x 420mm.



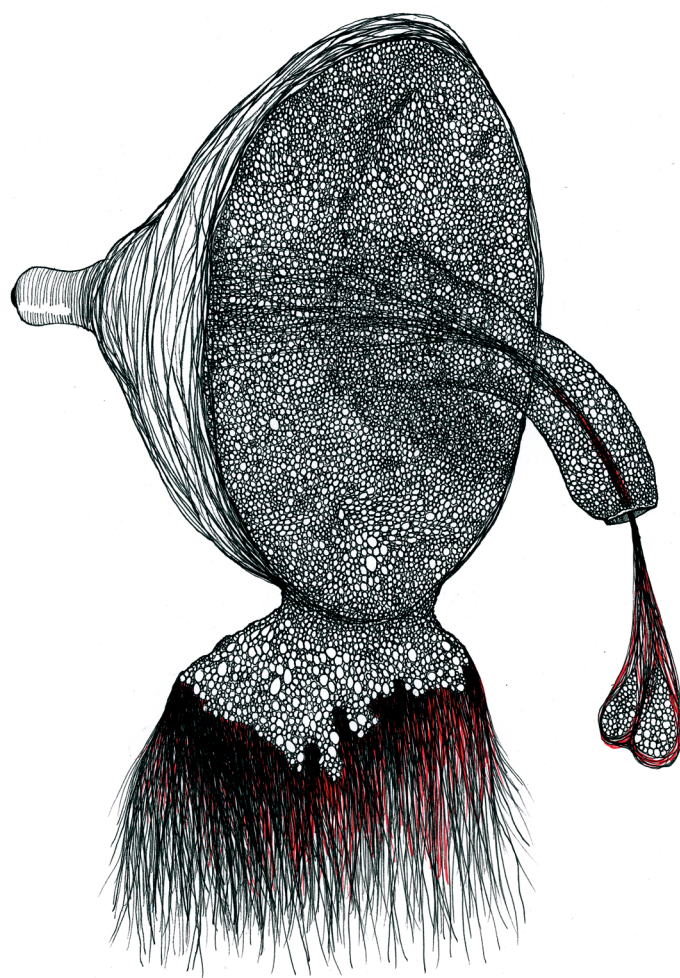
C30 - *Um homem ou uma pedra ou uma árvore, 297mm × 420mm.*



C31 - O bobo, 297mm x 420mm.



C31 - *Como o acantophorus serraticornis*, 297mm × 420mm.



C32 - A sombra projectada de Maldoror, 297mm x 420mm.



C33 - O desconhecimento da minha própria imagem, 297mm x 420mm.



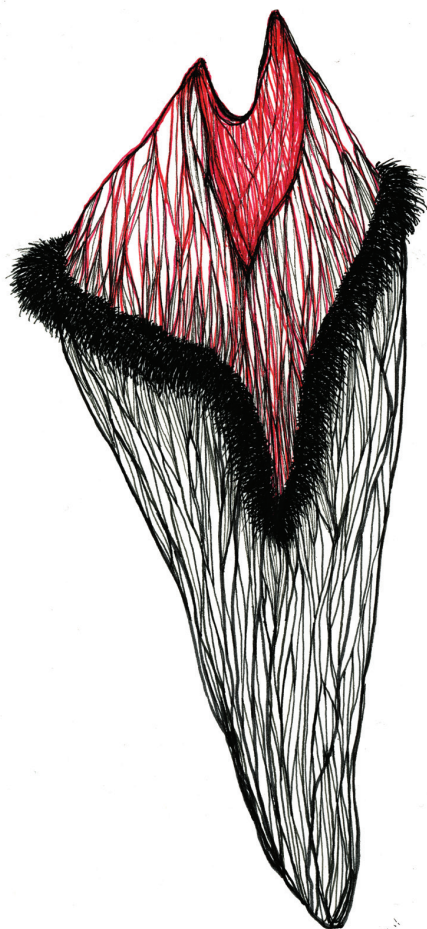
C34 - Maldoror transformado em porco., 297mm × 420mm.



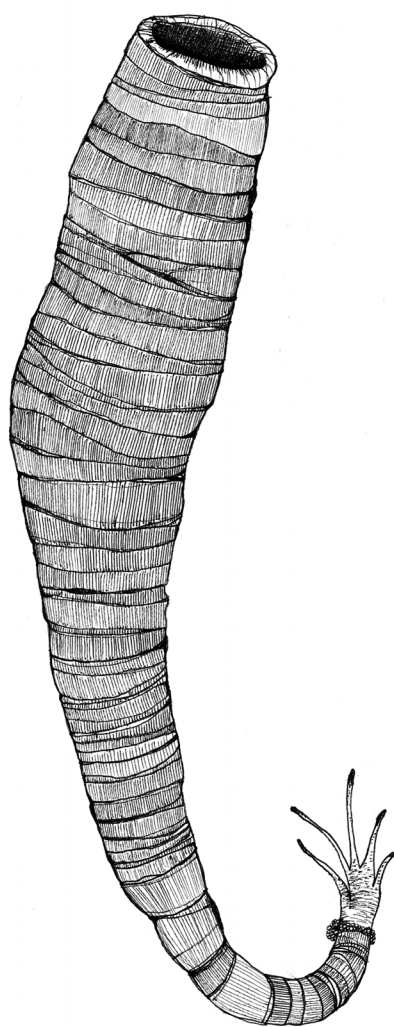
C35 - *Um sapo com pernas de chuva*, 297mm × 420mm.



C36 - Um escaravelho do tamanho de uma vaca, 148mm x 210mm.



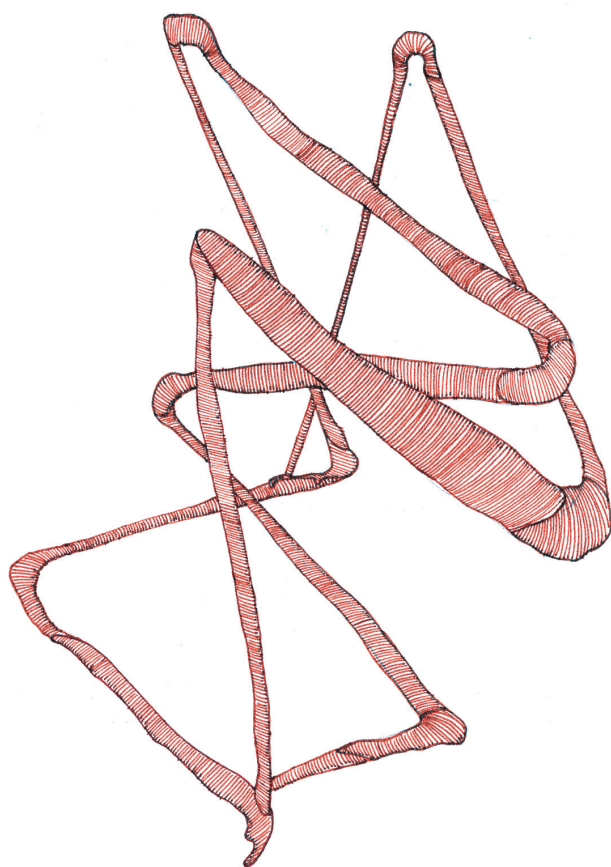
C37 - Maldoror a sodomizar o esfínter do universo, 148mm × 210mm.



C38 - O ânus do pederasta, 297mm x 420mm.



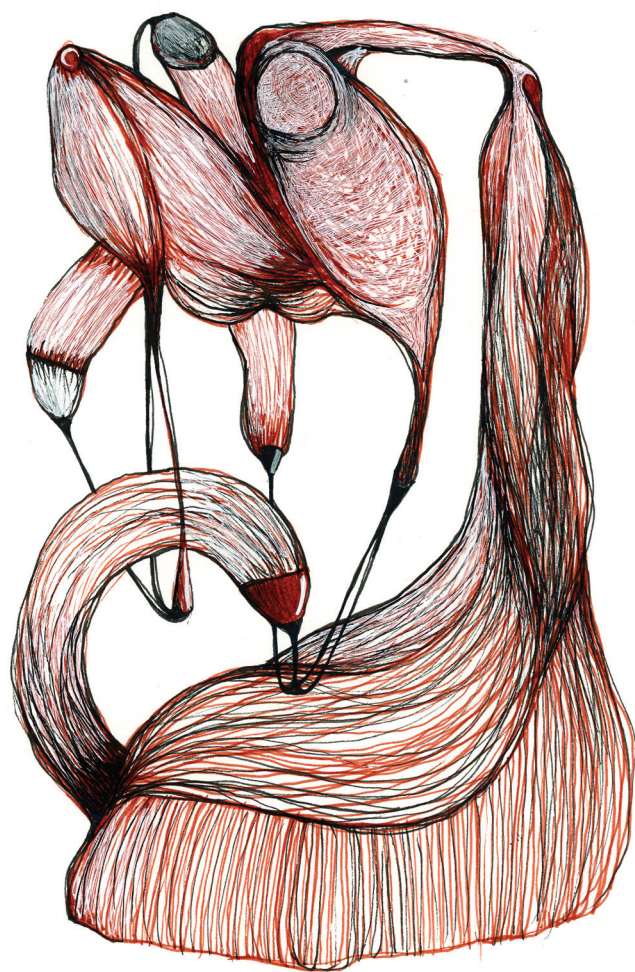
C39 - O padre das religiões, 148mm x 210mm.



C39 - Um grilo dos esgotos, 297mm × 420mm.



C39 - Gentlemen simples e majestosos, a sua boca graciosa enobrece tudo o que lhes escorre dos lábios tatuados, 297mm x 420mm.



C39 - Cisne completamente negro no meio do grupo, e cujo corpo, segurando uma bigorna, encimada pelo cadáver em putrefacção de uma caranguejola, inspira, com toda a razão, desconfiança aos outros camaradas aquáticos, 297mm x 420mm.

